Archäologie offenbart

Studies in Medieval and Reformation Traditions

Edited by

Andrew Colin Gow (*Edmonton, Alberta*)

In cooperation with

Sylvia Brown (*Edmonton, Alberta*)
Falk Eisermann (*Berlin*)
Berndt Hamm (*Erlangen*)
Johannes Heil (*Heidelberg*)
Susan C. Karant-Nunn (*Tucson, Arizona*)
Martin Kaufhold (*Augsburg*)
Erik Kwakkel (*Leiden*)
Jürgen Miethke (*Heidelberg*)
Christopher Ocker (*San Anselmo and Berkeley, California*)

Founding Editor

Heiko A. Oberman †

VOLUME 185

The titles published in this series are listed at *brill.com/smrt*

Archäologie offenbart

Cäciliens römisches Kultbild im Blick einer Epoche

von

Tobias Kämpf

BRILL

LEIDEN | BOSTON

Cover illustration: Stefano Maderno (Ausführung), Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Fotografie: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Stocchi, Neg. Nr. E 104893.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Kämpf, Tobias.
Archäologie offenbart : Cäciliens römisches Kultbild im Blick einer Epoche / von Tobias Kämpf.
pages cm. -- (Studies in medieval and Reformation traditions, ISSN 1573-4188; volume 185)
Includes bibliographical references.
ISBN 978-90-04-27041-1 (hardback : alkaline paper) -- ISBN 978-90-04-22768-2 (e-book) 1. Maderno, Stefano, 1576-1636. St. Cecilia. 2. Santa Cecilia in Trastevere (Church : Rome, Italy) 3. Cecilia, Saint--Cult--Italy. 4. Sfondrati, Paolo Camillo, 1561-1618--Tomb. 5. Art and society--Italy. I. Title.

NB623.M213A75 2014
730.92--dc23

2014000707

This publication has been typeset in the multilingual 'Brill' typeface. With over 5,100 characters covering Latin, IPA, Greek, and Cyrillic, this typeface is especially suitable for use in the humanities.
For more information, please see www.brill.com/brill-typeface.

ISSN 1573-4188
ISBN 978-90-04-27041-1 (hardback)
ISBN 978-90-04-22768-2 (e-book)

Copyright 2015 by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.
Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Brill Hes & De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi and Hotei Publishing.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.
Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by Koninklijke Brill NV provided that the appropriate fees are paid directly to The Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910, Danvers, MA 01923, USA. Fees are subject to change.

This book is printed on acid-free paper.

Meinen Eltern

∴

Inhalt

Abbildungsverzeichnis IX

Einführung: Annäherungsversuche an eine Figur 1

1 **Ein neuer Mittelpunkt für Santa Cecilia: Die Stiftung des Paolo Camillo Sfondrato** 20
- 1. 1 Vom Oratorianerzögling zum Kardinalnepoten und in die nachpontifikale Phase: Sfondratos Werdegang bis 1598 20
- 1. 2 Vorzeichen und Vorstufen der Grabung Sfondratos im römischen Heiligenkult 47
- 1. 3 Der Reliquienfund und seine unmittelbaren Folgen 67

2 **Der Cäcilienaltar als Selbstdarstellung und Rechtfertigung seines Stifters** 112
- 2. 1 Sfondratos Grabbild: Die Vereinnahmung der Statue 112
- 2. 2 Cäcilie als Identifikationsfigur und Leitbild 130
- 2. 3 Sfondrato als Pilger und Eremit 151
- 2. 4 Sfondratos Bemühen um Heiligkeit 164
- 2. 5 Kunstgeschmack und Mäzenatentum als Mittel sozialer Profilierung 178

3 **Voraussetzungen und Charakteristika von Sfondratos Ausstattungskampagne: Der Cäcilienaltar als Gemeinschaftswerk** 183

4 **Cäcilie und die Künstler: Ein Figurenideal als Leitbild** 207
- 4. 1 Raffael-Rezeption in der Altaranlage und in den Werken Bagliones 207
- 4. 2 Die Cäcilienbilder Guido Renis und ihr Hintergrund 219

5 **Francesco Vanni als mutmaßlicher Anreger von Statue und Altaranlage** 244
- 5. 1 Vanni in Santa Cecilia 244
- 5. 2 Vanni und die Liegefigur am Altar 271

6 **Merkmale der Statue** 300

7 **Rahmung und Aufstellung der Plastik** 317

8 **Die Wirkung der Plastik und ihrer Aufstellung** 353

9 **Der unversehrte Körper als Heilsbringer** 379

10 **Katholisches Idealbild und Kultstatue** 392

11 **Die Skulptur als Bedeutungsträger der Basilika** 424

12 **Die künstlerische Summe einer Epoche** 463

Nachwort 467

Schriftquellen 471
Quellen- und Literaturverzeichnis 663
Register 692
Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

1 Stefano Maderno (Ausführung), Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar
2 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Innenraum zum Hochaltar
3 Anonymer Kupferstecher, Bildnis des Paolo Camillo Sfondrato, Florenz
4 Stefano Maderno (Ausführung), Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Statue und Rahmen
5 Stefano Maderno (Ausführung), Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Detail des Hauptes
6 Stefano Maderno (Ausführung), Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Detail der Hände
7 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Innenraum zum Hochaltar, am oder vor dem 1. Juli 1899
8 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Grabplatte des Paolo Camillo Sfondrato vor Presbyterium und Statuennische
9 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Grabplatte des Paolo Camillo Sfondrato
10 Rom, St. Peter, Cappella Gregoriana, Hochaltar
11 Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Holzdecke
12 Rom, Santa Maria Nova (heute auch Santa Francesca Romana), Holzdecke
13 Rom, Santa Sabina, Innenraum im heutigen Zustand
14 Giacomo Fontana (Entwurf und Ausführung), Pianta della Chiesa di S.[anta] Sabina
15 Anonymer Fotograf, Die Confessio von Santa Cecilia in Trastevere in Rom zu einem unbekannten Moment während der Ausgrabung vom 1. Juli 1899 bis zum 21. November 1901
16 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Grundriss der Kirche und ihrer Anräume im heutigen Zustand
17 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Vestibül
18 Anonymer Freskant, Die Verzückung der heiligen Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Kuppelschale
19 Guido Reni, Die versuchte Enthauptung der heiligen Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Altar
20 Anonymer Freskant, Der heilige Valerian, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Kuppeltambour
21 Francesco Vanni, Der Tod der heiligen Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster
22 Giovanni Baglione, Die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster

23 Giovanni Baglione, Christus legt der heiligen Agnes eine Juwelenkette um, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster
24 Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Innenraum zum Altar
25 Giacomo Fontana (Entwurf und Ausführung), Pianta della Chiesa di S.[ant'] Agnese fuori le Mura
26 Nicolas Cordier (unter Verwendung eines antiken Alabastertorsos), Die heilige Agnes, Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Presbyterium
27 Orazio Censore (Guss), Granatapfel, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium
28 Francesco Vanni (Entwurf), Cornelis Galle (Ausführung), Vita-Ikone der heiligen Cäcilie, Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco
29 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Apsismosaik
30 Rom, Santa Susanna, Schiff und Presbyterium
31 Rom, Santa Susanna, Presbyterium
32 Rom, Santa Susanna, Krypta zur Treppenanlage, F
33 Rom, Santa Susanna, Krypta zum Altar
34 Rom, Santa Susanna, Kryptenaltar
35 Tommaso Laureti, Das Martyrium der heiligen Susanna, Rom, Santa Susanna, Hochaltar
36 Francesco Vanni (Teilentwurf), Andrea Vaccari (Ausführung, Zuschreibung), Vita-Ikone der heiligen Katharina von Siena, Wien
37 Guido Reni (nach Raffael), Die heilige Cäcilie, Rom, San Luigi dei Francesi, Polet-Kapelle, Altar
38 Guido Reni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Vestibül, Westwand
39 Stefano Maderno (Ausführung, Zuschreibung), Bronzeengel, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Giebel der Statuennische
40 Anonymer Freskant, Die Heiligen Urban I., Cäcilie, Valerian, Stephanus und Laurentius, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Gewölbespiegel unter dem Nonnenchor
41 Francesco Vanni (Entwurf), Pieter der Jode (Ausführung), Christus an der Geißelsäule, Wien
42 Francesco Vanni, Christus stürzt an der Geißelsäule, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster
43 Bernardino Passeri, Frontispiz der Cäcilien-Vita, Erstzustand, Wien
44 Bernardino Passeri, Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius und Maximus, Wien
45 Raffael, Die heilige Cäcilie, Bologna, Pinacoteca Nazionale

46 Bernardino Passeri, Cäciliens Konversion zum Christentum, Tafel III der Cäcilien-Vita, Wien
47 Bernardino Passeri, Valerian begegnet dem Greis mit dem geöffneten Buch, Wien
48 Bernardino Passeri, Die Krönung Cäciliens und Valerians durch den Engel, Wien
49 Bernardino Passeri, Maximus sieht, wie die Seelen von Valerian und Tiburtius ins himmlische Reich getragen werden, Wien
50 Francesco Vanni, Die Kanonisation der heiligen Katharina von Siena, Siena, Santa Caterina in Fontebranda, Oratorium der Cucina, Nicchia del Governatore
51 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Das Martyrium des heiligen Wulfstan
52 Stefano Maderno (Ausführung, Zuschreibung), Bronzeengel Evangelienseite, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium
53 Stefano Maderno (Ausführung, Zuschreibung), Bronzeengel Epistelseite, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium
54 Stefano Maderno (Ausführung, Zuschreibung), Die Heiligen Valerian, Cäcilie und Tiburtius, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium, Relieffigurengruppe der Schauwand, Evangelienseite
55 Stefano Maderno (Ausführung, Zuschreibung), Die Heiligen Lucius I., Urban I. und Maximus, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium, Relieffigurengruppe der Schauwand, Epistelseite
56 Giovanni Baglione, Die Heiligen Petrus und Paulus, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kopfende des linken Seitenschiffes
57 Giovanni Baglione, Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I. und Lucius I., Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster
58 Giovanni Baglione, Vorstudie für die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I. und Lucius I., Düsseldorf
59 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Vestibül, Westwand
60 Guido Reni, Die Rosenkranzmadonna (Detail mit dem Medaillon Christus am Ölberg), Bologna, Santuario della Madonna di San Luca, Altarbild der zweiten Kapelle rechts
61 Antonio Eclissi, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel. Aquarellkopie der verlorenen Wandmalerei eines anonymen Meisters in der Portikus von Santa Cecilia in Trastevere, Rom
62 Guido Reni, Studie für das Gemälde Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Paris
63 Guido Reni, Auferstehung Christi, Bologna, San Domenico, Cappella del Rosario
64 Francesco Vanni, Studie für die heilige Cäcilie, Köln

65 Francesco Vanni, Kompositionsstudie für die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Siena
66 Francesco Vanni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Florenz
67 Francesco Vanni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Florenz
68 Francesco Vanni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Florenz
69 Francesco Vanni, Vorzeichnung zur Vita-Ikone der heiligen Cäcilie, Wien
70 Francesco Vanni, Vorzeichnung für die Tafel VII des druckgraphischen Katharinenlebens, Wien
71 Francesco Vanni, Studie für eine Liegefigur, Siena
72 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, London
73 Francesco Vanni, Studienblatt mit Entwurf zum Cäcilientod, Berlin
74 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, Siena
75 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, Wien
76 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, Florenz
77 Francesco Vanni, Cäcilientod, Rom
78 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Florenz
79 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Florenz
80 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Florenz
81 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Siena
82 Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi unter dem Kreuz, Paris
83 Francesco Vanni (Entwurf), Pieter de Jode (Ausführung), Tafel VII der Katharinenvita
84 Francesco Vanni, Vorzeichnung zur Kanonisation der heiligen Katharina von Siena, Florenz
85 Domenico Cresti, genannt Passignano, Die Ausstellung des Leichnams Antonino Pierozzis in San Marco zu Florenz am 8. Mai 1589, Florenz
86 Domenico Cresti, genannt Passignano, Die Überführung des Leichnams Antonino Pierozzis in die Salviati-Kapelle in San Marco zu Florenz am 9. Mai 1589, Florenz
87 Florenz, San Marco, linkes Querhaus, Salviati-Kapelle
88 Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, Die Kanonisation der Katharina von Siena durch Papst Pius II., Siena, Dom
89 Anonymer Bildhauer, Gisant der Katharina von Siena, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Hochaltar
90 Giambologna, Gisant des Antonino Pierozzi, Florenz, San Marco, Sakristei
91 Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, Das Martyrium des heiligen Matthäus, Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli-Kapelle

92 Sebastian Werro, Die Hochaltaranlage Gregors des Großen in St. Peter, bezeichnet „Summum altare S.[ancti] Petri“
93 Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Innenraum zum Hochaltar
94 Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Hochaltar, Detail
95 Giacomo Fontana (Entwurf und Ausführung), Pianta della Chiesa de' S[S].[anti] Nereo ed Achilleo
96 Rom, San Cesareo de' Appia, Innenraum zum Hochaltar
97 Rom, San Cesareo de' Appia, Hochaltar, Detail
98 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltaranlage, Lilienvase
99 Rom, San Francesco a Ripa, Altieri-Kapelle, Detail des Altares mit der Beata Ludovica Albertoni von Gianlorenzo Bernini
100 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Frontispiz, in: Ecclesiae militantis triumphi, 1585
101 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Die Kreuzigung Christi im Kreis der Märtyre
102 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Die Heiligen Protus, Gavinus und Januarius
103 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Die Steinigung des heiligen Stephanus
104 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Die Martyrien der Apostelfürsten
105 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Das Martyrium der heiligen Apollonia
106 Adrian Collaert (Ausführung), Nachschöpfung der Vita-Ikone Francesco Vannis Die heilige Cäcilie, Wien
107 Peter Isselburg (Ausführung), Nachschöpfung der Vita-Ikone der heiligen Cäcilie Francesco Vannis, Wien
108 Anonymer Kupferstecher, Die Lauretaner Muttergottes, Frontispiz
109 Anonymer Kupferstecher, Die Lauretaner Muttergottes, herausgegeben von Antoine Lafrery, Rom
110 Anonymer Kupferstecher, Die Lauretaner Muttergottes, Repositorium: Rom
111 Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, Madonna dei Pellegrini, Rom, Sant'Agostino, Cavalletti-Kapelle
112 Rom, Nostra Signora del Sacro Cuore (ursprünglich San Giacomo degli Spagnoli), Blick in die Serra-Kapelle
113 Jacopo Sansovino, Martelli-Altar mit der Madonna del Parto, Rom, Sant'Agostino, Innenfassade
114 Nicolò Circignani (Entwurf), Giovanni Battista Cavalieri (Ausführung), Das Martyrium des heiligen Ignatius von Antiochien

115 Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Apsisstirnwand, druckgraphische Wiedergabe der heute verlorenen Mosaizierung

Einführung

Annäherungsversuche an eine Figur

• • •

TANTAM INTEGRITATEM MERITO
INCORRVPTIBILITAS SEQVITVR[1]

• • •

VIROS VIRGO DVXIT AD GLORIAM[2]

⁘

Fragen nach geschichtlichen Veränderungen gehören zu den zentralen Aufgaben jeder historischen Wissenschaft. Eine Untersuchung von Ursachen, Verlauf und Wirkungen lehrt, solche Wandlungen als graduellen Prozess zu begreifen. Erst die Verkettung spezifischer Individuen und Personengruppen mit ihren jeweiligen sozio-kulturellen Umfeldern, Erwartungshaltungen und Erkenntnisinteressen lässt die Geschichtsschreibung entstehen. Der vermeintliche „Zeitgeist" einer Epoche kann folglich als Zusammenwirken zahlreicher, miteinander verwobener Einzelfaktoren begriffen werden. Obgleich seine Identität kaum fassbar scheint, dürfte eine möglichst umfassende Quellenanalyse sie zumindest ungefähr aufzeigen. Auf diese Annahme stützt sich die vorliegende Schrift

* In Bibliographie und Fußnoten werden die Angaben des Bandes oder Buches in römischen, die des Kapitels in arabischen Ziffern ausgeführt. Alle lateinischen Bibelzitate, außer transkribierten Inschriften, sowie die Psalmenzählung folgen der Septuaginta bzw. Vulgata-Version in der *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, I-II, 1969 (hiernach zitiert als *Biblia sacra*), die deutschen hingegen der Ausgabe *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, 1980 (hiernach zitiert als *Die Bibel*). Die Namensansetzung kirchlicher Würdenträger folgt der *Hierarchia catholica*, die der Künstler dem *Allgemeinen Künstlerlexikon*; Abweichungen werden gesondert vermerkt.

1 Das obige Motto findet sich als zweizeilige Aufschrift auf dem Sarkophag in Ludovico Carraccis *Himmelfahrt Mariä* (Modena, Galleria Estense, Inv. Nr. 407). Ein Engel steht links von der Inschrift und deutet mit seiner rechten Hand auf sie. In seiner Linken hält er einen Kranz von Rosen.

2 Ambrosius von Mailand zitiert nach Bartolini, 1867, S. 184.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-002

und sucht exemplarisch nach einem solchen Annäherungswert für die Kreativität des nachtridentinischen Rom.

Kunstwerke stellen den Interpreten vor eine ähnliche Herausforderung. Je größer ihr ideeller Gehalt und ihre ästhetische Vollkommenheit desto schwieriger wird es, sie angemessen auszudeuten. Gerade die größten unter ihnen komprimieren jedoch ihre Entstehungszeit derart zum Bild, dass sie diese zu einem Abschluss bringen, der Neues entstehen lässt. Wie kaum ein anderes Phänomen werden sie somit Gradmesser historischen Wandels. Diese Untersuchung soll nicht nur zeigen, dass es sich bei der Liegefigur der Titelheiligen in der römischen Basilika von Santa Cecilia in Trastevere um ein solch epochales Kunstwerk handelt, sondern auch die historischen Entwicklungen aufdekken, welche sich in jener niederschlagen (Abbildungen 1-2). Erfolgen soll dies in erster Linie durch den Versuch einer umfassenden Rekonstruktion und Deutung ihres Entstehungsprozesses sowie ihrer zeitgenössischen Rezeption.

Allein, dass der Gattung Skulptur hier motivisches Neuland erschlossen wird, regt eine nähere Betrachtung des Gegenstandes an. Doch dies ist nicht der einzige – und auch nicht der bedeutendste – Grund. Um 1600 war die Präsentation der zentral unter dem Hochaltar angebrachten, vollplastischen Statue[3] in einer inkrustierten Schauwand, welche das gesamte Kirchenschiff quert, eine gestalterische Innovation, die weltweit Maßstäbe setzen und zahlreiche Nachahmungen finden sollte. Nie zuvor war ein monumentaler christlicher Sakralraum dermaßen von einer Figur dominiert worden. Nie zuvor hatte sich der Dialog der Bildmedien in einem Kircheninnern spannungsgeladener gestaltet. Zur Entstehung des barocken Gesamtkunstwerks leistet die Anlage einen entscheidenden Beitrag.

Die spezifische Personenkonstellation, der Entstehungsort und der historische Moment waren für die Genese eines Werkes, das eine Zeitenwende markiert und dabei selbst Geschichte schreibt, geradezu prädestiniert. Clemens VIII. (1592-1605), der amtierende Papst, wollte zum Heiligen Jahr nicht nur das neue Jahrhundert im Zentrum der dominierenden Weltreligion feierlich begehen, sondern auch seinen durch die Ausbreitung des Protestantismus und des Islam bedrohten Führungsanspruch behaupten. Um zur Bewegung zu werden, musste sich ein solches Anliegen nahezu zwangsläufig auf die kirchlichen Eliten stützen. Da unter diesen die Kardinäle zweifellos die herausragende

3 Obwohl sich, etymologisch betrachtet, der Begriff Statue nur auf ein Standbild beziehen kann, hat sich mittlerweile mit dem Begriff Liegestatue ein übertragener Gebrauch eingebürgert, dem hier bisweilen gefolgt wird, um Wortwiederholungen zu vermeiden. Zudem nimmt – wie in Kapitel 11 gezeigt wird – die Plastik eine Position im Kirchenraum ein, welche der Aufstellung antiker Kultbilder im Tempelinnern entspricht.

Stellung einnehmen, verdienen sie in dieser Studie besondere Aufmerksamkeit.

Aber es gab noch eine andere Gruppe, die von dem neu zu verdeutlichenden Hegemonialanspruch profitierte. Gemeint sind die Künstler, deren symbolbildende und wertvermittelnde Position in einer teilweise von der Schriftkultur ausgeschlossenen[4] und – dazu noch – der aristotelischen Erkenntnistheorie verpflichteten Gesellschaft kaum überschätzt werden kann.[5] Die Vereinnahmung beider Gruppen war jedoch, wie diese Untersuchung zeigen wird, alles andere als unproblematisch. Immerhin handelte es sich bei den Kardinälen noch *per definitionem* um Repräsentanten der kirchlichen Hierarchie, die, obgleich sie häufig miteinander oder mit ihrem Oberhaupt konkurrierende Interessen wie das der eigenen Familie oder ihres Herkunftslandes vertraten, zumindest den Anschein einer Unterstützung des Papstes wahren mussten.

Mit ihrer sprichwörtlichen Freiheit stellten dagegen die Künstler wie ihre Erzeugnisse, selbst wenn sie weitgehend von einer Finanzierung und institutionellen Kontexten abhängig waren, eine potentiell subversive Größe dar. Deren kreative Energien, so unverzichtbar sie auch sein mochten, mussten gelenkt und gebändigt werden. Diese Notwendigkeit war den bedeutendsten Stützen einer Religion, die auch aufgrund ihres angeblichen Missbrauchs der Bildkünste zur Konfession reduziert worden war, bewusst. Gleichzeitig stellte aber deren Einsatz einen der fundamentalen Aspekte des katholischen Glaubens dar, der zur Kultausübung gehörte.

Im nachtridentinischen Italien erkannte niemand diesen Zusammenhang deutlicher als einer der herausragenden Vertreter des Kardinalskollegiums: Gabriele Paleotti (1522-1597), Bischof und später Erzbischof von Bologna, der nach Rom bedeutendsten Stadt im Kirchenstaat. 1582 publizierte er einen Traktat, den *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, den man geradezu als Vorwegnahme zahlreicher Gedanken, die hier entwickelt werden sollen, betrachten kann. Da weder Paleotti noch seine Schrift im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, sei die überaus ergiebige Sekundärliteratur zu diesem Thema hier vorerst nicht weiter berücksichtigt.[6] Die Auseinandersetzung mit dem Werk gestattet jedoch, das zur Entstehungszeit der Cäcilienstatue

4 Für ein entsprechendes zeitgenössisches Bewusstsein, siehe Anhang, Quelle 1. Ansatzweise auch in Anhang, Quelle 2.

5 Ein solcher Aristotelismus äußert sich exemplarisch bei Gabriele Paleotti, einem herausragenden Protagonisten der Epoche, in Erkenntnistheorie (vgl. Anhang, Quelle 3) und der Forderung nach einem ethischen Mittelweg im Bildgebrauch (vgl. Anhang, Quelle 4).

6 Für eine aktuelle Übersicht über die Sekundärliteratur zu Paleottis Kunsttheorie, siehe Steinemann, 2006.

zirkulierende Gedankengut, welches deren Genese und Rezeption beeinflusste, exemplarisch zu fassen. Paleotti stammte überdies aus derselben sozialen Schicht wie der Auftraggeber der Figur, Kardinal Paolo Camillo Sfondrato (1560-1618) (Abbildung 3),[7] und war mit diesem bekannt. Auch methodologische Schritte dieser Studie sind durch ihn gerechtfertigt. Seine Schrift beweist nämlich, dass weltanschauliche Anliegen und Bindungen, die hier herausgearbeitet werden sollen, tatsächlich die damalige Rezeption von Kunstwerken bestimmen konnten. Da hier versucht werden soll, diese Vorstellungswelt zu rekonstruieren, werden später weitere zeitgenössische Texte und Bildquellen herangezogen. Sie erlauben, Paleottis Äußerungen in ihrem Kontext zu begreifen, und bestätigen damit deren Allgemeingültigkeit für die katholische Welt.

Paleotti, der bereits auf der ersten Seite zwei Erklärungen des Konzils von Trient (1545-1563) zitiert,[8] beginnt seine Vorrede mit einem Hinweis auf die Kirchenversammlung, die, obgleich beinahe zwanzig Jahre seit ihrem Abschluss vergangen waren, folglich zum Entstehungszeitpunkt der Schrift noch als aktuell empfunden wurde. Mit ihren Dekreten, so Paleotti, habe die Kirchenversammlung die „vera disciplina del Christiano" durch einen ausdrücklichen Rückgriff auf das frühe Christentum erneut etablieren wollen.[9] Dies gelte auch

7 In der Literatur wird häufig Emilio als zweiter Taufname Sfondratos angegeben. Wenn der Kardinal direkt involviert ist, findet sich dagegen in den zu Lebzeiten angefertigten Dokumenten stets Camillo als zweiter Name. Siehe etwa BAV, Chigi L III 66, f. 142 recto und f. 144 recto: Sfondrato wird hier in Briefen, welche Kaiser Rudolph II. ihm von der Prager Burg am 15. April 1593 und am 28. März 1598 sendet, „Paulo Camillo" und „Amico nostro char[issi] mo"genannt. Siehe auch f. 149 verso und 151 verso in demselben Kodex sowie ASR, Santa Cecilia, busta 4063, nicht numeriertes Faszikel von 1604, „1604 Fratellanza Concessa al Card[inal] Sfondrati dal P.[adre] Camillo Lelli [der spätere heilige Kamillus von Lellis, Augenzeuge der Wiederentdeckung des Cäcilienkörpers, vgl. Kapitel 1. 3] Generale de P[P].[adri] Ministri dell'Infermi". Siehe ferner den mit dem Wappen Gregors XIV. dekorierten Kodex des Ascanio Grimaldi, *Epigrammata de Gregorio XIV* (BAV, Vat. lat. 5543, f. 24 recto) und BAV, Vat. lat. 5557, f. 52 recto. In einem ihm gewidmeten Gedicht wird der Kardinal sogar nur Camillo genannt (Anhang, Quelle 5). Archivalisch ist allerdings auch Emilio als Name verbürgt: Siehe ASR, Notai AC, 3989, f. 678 recto, wo der – abwesende – Sfondrato in einer *locatio* vom 12. Februar 1599 als „Paulo Emilio titulis S.[anc]te Ceciliae Presbitero Card.[ina]li Sfondrato nuncupato absens" erwähnt ist. Trotz gegenteiliger Behauptung in Gallagher (1999, S. 316) findet sich diese Variante des Zweitnamens aber nirgendwo in seinem Testament.

8 Paleotti, 1582, S. I verso (Zählung der unpaginierten Seiten). Weil der zweite der zitierten Aussprüche die Bischöfe für den angemessenen Schmuck des Sakralbaus verantwortlich macht, nennt Paleotti sich wohl auf dem Frontispiz „Vescovo di Bologna" und widmet das Werk dem „popolo della Città & Diocese sua". Vgl. Paleotti, 1582, S. I recto (Zählung der unpaginierten Seiten).

9 Anhang, Quelle 6.

für den ursprünglichen Bildgebrauch, den zwei Faktoren korrumpierten. Von diesen sei allerdings der Erstere weniger gravierend als der Zweite: Die Katholiken hätten bisweilen die Würde des Gegenstandes verunstaltet, die „Häretiker" dagegen die Bilder aus „allen Orten" zu verbannen gesucht.[10] Mit der Bemerkung, es sei nun an der Zeit und im Sinne des Konzils, dass sich die Bischöfe dieser Problematik annähmen,[11] rechtfertigt Paleotti seine eigene schriftstellerische Unternehmung.[12]

Wie aus der Vorrede hervorgeht, richtet sich der Blick des Kardinals deutlich weniger auf die Künstler als auf die Auftraggeber, welche er als die Hauptverantwortlichen, die „principali agenti", für das Erscheinungsbild des Werkes bezeichnet, während die Künstler nur deren Willen umsetzten.[13] Damit wird zumindest hinsichtlich der Verantwortung für das Geschaffene eine – wie noch zu zeigen sein wird – auch für die Cäcilienplastik und ihre rezeptionsästhetischen Vorgaben fassbare Verlagerung und Problematisierung der Urheberschaft beschrieben. In dieser Studie rechtfertigt sie eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Stifter. Präzise fügt sich nämlich die Statuensetzung in einen bestimmten Karriereabschnitt des Purpurträgers, in welcher der Nepot Gregors XIV. die – seiner Meinung nach – zentrale Errungenschaft seines Lebens verwirklicht: Die Wiederentdeckung der unversehrten Körper der heiligen römischen Jungfrau und Märtyrerin Cäcilie[14] sowie einiger anderer, überwiegend

10 Anhang, Quelle 4.

11 Paleotti, 1582, S. II recto (Zählung der unpaginierten Seiten).

12 Paleotti, 1582, S. II verso (Zählung der unpaginierten Seiten).

13 Anhang, Quelle 7. Ein interpretierender Hinweis auf diese Passage findet sich in Scavizzi, 1992, S. 135. Es handelt sich weder um eine im Zeitpanorama isolierte Behauptung noch um die einzige Passage dieser Art in Paleotti. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 10.

14 Hier sei kurz die Cäcilienlegende in der von Antonio Bosio (1600, S. 1-34) für Sfondrato kodifizierten Form resümiert: Die aus hochadeligem Hause stammende römische Heilige, deren Festtag die katholische Kirche am 22. November begeht, wurde als Christin zur Zeit der Verfolgungen gegen ihren Willen dem heidnischen Edelmann Valerian in die Ehe gegeben. Diesen überzeugte sie nach der Zeremonie, aus religiösen Gründen auch weiterhin ihre Keuschheit zu achten, und bekehrte ihn mit Hilfe Papst Urbans I. Im Anschluss missionierten die Gatten und das Kirchenoberhaupt auch Tiburtius, den Bruder Valerians. Als Turcius Almachius, der Präfekt von Rom (Namensansetzung nach Bosio, 1600, S. 14), die Geschwister als unumstimmbare Christen überführte und seinem Henker Maximus deren Hinrichtung anvertraute, bekehrten diese den Schergen, der daraufhin, kurz nach dem Martyrium der beiden, auf Befehl seines Herrn zu Tode geprügelt wurde. Als sich auch Cäcilie weigerte, ihrem Glauben abzuschwören, befahl Almachius, diese drei Tage lang in deren eigenem Bad kochendem Wasser auszusetzen. Weil die Jungfrau dies wundersamerweise unversehrt überstand, sollte sie noch am gleichen Ort enthauptet werden. Auch hier scheiterte der Henker nach drei, ihm gesetzlich zustehenden Versuchen. Er

mit dieser persönlich verbundener Blutzeugen im Zuge der Restaurierung seiner Titelkirche. Die Plastik, die auch als persönliches Grabbild Sfondratos entstand, wurde unter seiner strengen Kontrolle angefertigt. Stifter und Figur sind seither untrennbar miteinander verbunden.

Während diese Beobachtungen bereits eine Deutung der Skulptur als bildgewordene Positionsbestimmung ihres Auftraggebers nahelegen, rechtfertigt das von Paleotti vertretene Gedankengut auch die Interpretation als künstlerische Summe ihrer Entstehungszeit. Eine solch umfassende Stellungnahme musste dabei vor allem eine moralische Haltung spiegeln. Entsprechend weit holt Paleotti in seinem Traktat aus: Gott, so beginnt das erste Kapitel, habe den Menschen als sein Ebenbild geschaffen – die auf den Titel und das zentrale Thema seiner Schrift zugleich verweisende Metapher der *imagine* ist kaum zufällig gewählt.[15] Dieser sei aber derart der Sünde anheimgefallen, dass ihn nur noch die Religionsausübung mit dem Urzustand verbände.[16] Deren wesentlicher Bestandteil sei auch der Bildgebrauch; wie Opfergaben und Altäre könnten Gemälde und Statuen als „atti estrinseci della religione" betrachtet werden.[17] Paleotti stellt damit das Medium der religiösen Kunst in einen Zusammenhang, den – wie zu zeigen sein wird – auch der Cäcilienaltar beschreibt. Insbesondere der abschließende Teil dieser Studie wird ihn erläutern. Kunst dient demnach

---

fügte der Märtyrerin aber drei Halswunden zu, aus denen sie über drei Tage hinweg zu Tode blutete. Diesen – ihr nach eigenen Worten von Gott gewährten – Aufschub nutzte sie, um Urban den von ihr im Christentum unterwiesenen Hofstaat und ihr Haus anzuvertrauen, das dieser in die heutige Titelkirche von Santa Cecilia in Trastevere umwandelte. Die im Kontext von Santa Cecilia hochgradig relevanten Autoren Baronio und Bosio datieren das Cäcilienmartyrium in das Jahr 232. Vgl. Kapitel 1. 3. Obgleich Bosio nicht der Verfasser, sondern lediglich der Herausgeber der anonymen Cäcilienlegende ist, wird er in den folgenden Fußnoten als solcher behandelt werden. Bei einer Erwähnung des Nachnamens Bosio handelt es sich hier grundsätzlich um Antonio. Abweichungen werden separat angegeben.

15 Für Paleotti (1582, I, 2, S. 8 verso-9 recto) führt Gottes Schöpfung allerdings zur Entstehung einer „imagine astratta & incorporea", während der Kardinal die „imagini materiali" behandelt.

16 Paleotti, 1582, I, 1, S. 5 recto: „Narrano le sacre lettere, che havendo Iddio Signor nostro formato l'huomo ad imagine, e similitudine sua, [...] egli usando male le celesti gratie, cadde in si miserabile stato, che reflettendosi sopra di lui la propria disobedienza, le potenze dell'anima, che innanzi erano regolatissime, venute in sconcerto, si fecero ribelle al bene suo."

17 Paleotti, 1582, I, 1, S. 6 verso: „Da che nacque, che sendo molti gli atti estrinseci alla religione, come oblationi, vittime, incenso, statue, imagini, altari, & sacrifitij; quegli che con pura mente, e candidi costumi riverivano Dio, si servirono ancora santamente de i sopradetti riti, & particolarmente dell'uso delle imagini: [...]."

der Heilsvergegenwärtigung; sie wird zum Instrument, durch das – bei angemessenem und kirchlich diszipliniertem Gebrauch – Gnade erfahrbar wird.[18]

Bereits die Fähigkeit Bilder anzufertigen, nennt Paleotti eine Gabe, die Gott unter allen Kreaturen einzig dem Menschen verliehen habe.[19] Ja, er habe diese Aktivität sogar angeordnet. Obwohl dies aus mehreren Gründen erfolgt sei, müsse man die gesellschaftliche Bedeutung der *imagini* besonders würdigen. Weil diese – im Gegensatz zur Sprache – universell verstanden würden[20] und den Erkenntnishorizont erweiterten,[21] nennt Paleotti die Bilder die wichtigsten unter den menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten.[22] Noch bevor der Kardinal deren kommunikatives Potential auslotet, gebraucht er jedoch einen auf die Materie des Kunstwerks bezogenen Vergleich. Da dieser einen der zentralen Aspekte der Cäcilienfigur vorwegzunehmen scheint, sei er hier besonders hervorgehoben: Die religiösen Bilder werden Paleotti beinahe zu Sakramenten. Weil beide von höchster Notwendigkeit, von „somma necessità", seien, habe man die zu ihrem Einsatz erforderlichen Materialien bewusst einfach gehalten.[23]

Kunstwerke können somit zu Mittlern der Heilswirklichkeit werden. Diese Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen dem Numinosen und der Alltagswirklichkeit wird jedoch – so Paleotti – nicht bloß semiotisch, sondern auch durch eine ontologische Vergegenwärtigung des Sakralen etabliert. Es bestehe eine gewisse Wesensverbindung der Zeichen mit dem, der diese verwende, und dem Gemeinten. Dies wird besonders in den Betrachtungen deutlich, die Paleotti der Künstlerfigur widmet, selbst, wenn er diese letztlich dem Auftraggeber unterordnete. Sei der Schöpfer kein überzeugter Christ, so könne auch sein Werk keine entsprechenden Werte spiegeln[24] und den Betrachter entsprechend beeinflussen.[25]

---

18 Vgl. Kapitel 11.

19 Anhang, Quelle 8.

20 Anhang, Quellen 1, 2 und 9. Allerdings nennt Paleotti (Anhang, Quelle 10) den Inhaltsreichtum der Bücher dem der Bilder überlegen.

21 Anhang, Quelle 10.

22 Paleotti, 1582, I, 4, S. 14 recto.

23 Anhang, Quelle 11. Zum sakramentalen Wert religiöser Bilder, siehe ausführlich Kapitel 11.

24 Anhang, Quellen 12-13. Ansatzweise auch Quelle 2. Für Paleottis konkrete Beispiele hierzu, siehe Kapitel 5. 1.

25 Paleotti (1582, I, 3, S. 13 recto-verso) vertritt verschiedene Auffassungen von Bildwirkung: Kunstwerke wenden sich an die drei Seelenkräfte, Erinnerung, Intellekt und Wille („memoria, intelletto, & volontà"), und bedienen die Kriterien der Ehrbarkeit, des Nutzens und des Erfreuens („honesto, utile, & dilettevole").

Die Übertragung von Inhalten wird folglich zu einer auch sinnlichen Begegnung mit dem Wesen des Autors und des Dargestellten. Dies mag der heutigen Auffassung von der Kodifizierung willkürlicher Zeichen und ihrer Akzeptanz durch einen gesellschaftlichen Konsens fremd erscheinen. Doch ein Bild, das in einem – wie auch immer umgesetzten – Eindruck der Wirklichkeit gründet, ist – wie auch Paleotti ansatzweise eingesteht – eben nicht nur ein Zeichen.[26] Es schafft eine Präsenz.

Kaum ein Werk der Kunst regt die Beschäftigung mit diesen Themen nachhaltiger an als die Cäcilienstatue: Bis heute provoziert diese Reaktionen, in denen die vermeintliche Grenzüberschreitung zwischen Dargestelltem, Autor und eingesetztem Medium thematisiert wird. Sie belegen, wie stark die in der Figur ausgedrückten Vorstellungen im Bewusstsein des Betrachters verankert sind. Für die Gegenwart wird die Plastik damit zum Symbol eines Bildbegriffs, welcher die Vorstellung vom bloßen Zeichencharakter der Kunst unterhöhlt.

Paleottis Gedanken verdeutlichen, wie stark der Entstehungskontext der Figur von der heftigen religiösen Kontroverse der frühen Neuzeit geprägt war. So überrascht kaum, dass nahezu alle Inhalte, welche durch die Betrachtung der Skulptur evoziert und welche im Folgenden einzeln behandelt werden sollen, seitens protestantischer Denker abgelehnt worden waren:[27] Dies gilt für die

---

26 Bereits Paleotti ist mit der größeren Wirklichkeitsnähe der bildlichen gegenüber der schriftlichen Zeichen vertraut. Er erklärt daher Erstere für chronologisch älter. Vgl. Anhang, Quelle 14.

27 Diese Betrachtung basiert auf der grundlegenden Studie von Mâle, 1932, besonders S. 19-107. Mâles Haltung mögen zwei Zitate verdeutlichen. Er schreibt etwa: „L'art lui-même [...] a été touché par la controverse, est devenu parfois une des formes de la controverse." (*ibidem*, S. 22). Später kommt er zu folgendem Schluss: „Ainsi tout ce que le protestantisme attaquait: culte de la Vierge, primauté de saint Pierre, foi aux sacrements, à la vertu des prières pour les morts, à l'efficacité des œuvres, à l'intervention des saints, vénération des images et des reliques, tous ces dogmes ou toutes ces antiques traditions furent défendus par l'art, allié de l'Église. La Réforme, qui voulait détruire les images, les multiplia; elle fit naître des sujets nouveaux, donna aux anciens une signification et une beauté nouvelles, fut enfin, sans s'en douter, un des plus puissants stimulants de l'art catholique." (*ibidem*, S. 107). Eine eindrucksvolle, zeitgenössische Auflistung der Streitpunkte zwischen den Konfessionen findet sich 1585 im anschliessend ausführlicher behandelten Bildtraktat Maiolis. Dieser sagt in seiner Widmungsadresse (Maioli, 1585, unpaginiert): „[...] atque ex eis Catholicae Ecclesiae dogmata ordine contexere pro omnibus viribus studeo, ut contra omnem haereticam perfidiam circa sacramenta septem, circa indulgentias, imagines, purgatorium, coelibatum, monachatum, opera, meritum, arbitrium, caeremonias, missam, reliquias, sanctos, Primatum Romanum, concilia, ac reliqua huiusmodi à Christo in hoc tempus successio eiusdem fidei derivasse monstretur." Lentes (1999, S. 21) leistet eine für die vorliegende Untersuchung zentrale Definition der geistigen Wirkung der Reformation: „Ganz im Gegenteil kreisten die zentralen zeitgenössischen Streitfragen

Heiligenverehrung ebenso wie für die ihrer Reliquien und Kultbilder, für den materiellen Aufwand im Schmuck von Sakralbauten ebenso wie für die Bedeutung der klösterlichen Lebensform, die Rechtfertigung durch die Werke, die Pilgerfahrt und die Fürbitte für die Verstorbenen. Miteinander waren diese Themen eng verzahnt. Die Anerkennung der kirchlichen Hierarchie und die der hiermit verbundenen Zentralität der Stadt Rom erhielten in dieser Debatte Symbolcharakter. Da der Cäcilienaltar – wie zu zeigen sein wird – geradezu eine Apologie dieser Werte darstellt, übernimmt seine Hauptfigur eine Positionsbestimmung; sie besitzt noch heute den Charakter einer bildgewordenen Identität.

Über ihre Ablehnung hinaus hatten Protestanten die römische Kirche eines Traditionsbruchs mit der apostolischen Gemeinschaft bezichtigt, der Lebensform, die alle Christen als die ursprüngliche akzeptierten.[28] Auch gegen diese Anschuldigung bezieht die Anlage Stellung: Sie demonstrierte die vermeintliche Kontinuität des Katholizismus mit der Urkirche. Zahlreiche Vorstellungen, die bei der Entstehung der Statue herrschten, weisen daher eine retrospektive Tendenz auf. Ihnen sei hier in dem Versuch nachgegangen, die bei der Betrachtung des Altars auffallenden Phänomene aus frühchristlichen Traditionen herzuleiten.

Durch Gestaltung und Präsentation artikuliert die Plastik jedoch diese Inhalte in derart innovativer Dringlichkeit, dass sich der Betrachter zur Auseinandersetzung mit den eigenen Überzeugungen förmlich genötigt sieht. Mehr noch als die Perpetuierung eines spektakulären Körperfundes, der später zu würdigen ist, scheint diese Leistung ihr eigentliches Potential auszumachen. Durch die Jahrhunderte und weit über das zeitgenössische Umfeld hinaus motiviert es eine intensive Rezeption.

Diesen Überlegungen zur kulturellen Zentralität der Figur entspricht ein ästhetischer Rang, den diese seit ihrer Entstehung in der an Erstklassigem gewiß nicht armen Kunstlandschaft Roms überzeugend verteidigt. Keiner anderen

---

vornehmlich um die gedächtnisstiftende Kraft symbolischer Formen: Im Abendmahlstreit standen die Sakramente auf dem Prüfstand, im Bilderstreit Reliquien und Bilder und im Streit um die Werke symbolische Formen der Gnadenvermittlung wie Ablass und Rosenkranz. Gestritten wurde jeweils um Konzeption, Techniken und Orte der Memoria und um die Wirklichkeit konstituierende Kraft symbolischer Formen. Die Geschichte der Reformation erscheint geradezu als Geschichte der Transformation des Gedächtnisses und seiner Medien und die darin verhandelten theologischen Probleme als Streit um die Medien religiösen Verhaltens. Pointiert formuliert manifestiert sich in der Reformation eine Veränderung, die weit früher begann und in deren Verlauf sich das Gottesgedächtnis vom Sachgedächtnis in Bildern, Zeichen und Handlungen löste und in das Gedächtnis der Menschen verlagerte." Zu letztgenanntem Punkt, vgl. Kapitel 11.

28 Siehe hierzu grundlegend Polman, 1932.

nachantiken Skulptur der Ewigen Stadt ist es jemals gelungen, die Vorstellungskraft ihrer Betrachter über alle Epochen hinweg so unmittelbar anzuregen – und bisweilen sogar gehörig zu verstören. Scheint dieses Potential auch vornehmlich in der ambivalenten Gestaltung der Plastik selbst begründet, wird es noch durch den Eindruck der singulären Rahmenarchitektur mit ihren farbprächtigen Buntmarmorintarsien verstärkt. In deren Zentrum liegt die annähernd lebensgroße Marmorstatue der Heiligen. Ihre Plinthe ist 130, 5 cm lang, links 49 und rechts 45, 5 cm breit; die Gesamtskulptur erreicht eine Maximalhöhe von etwa 37 cm. Durch die Präsentation in einer tiefen, mit schwarzem Stein ausgekleideten Nische und einem reich profilierten Rahmen wirkt ihre Erscheinung wie gemalt (Abbildungen 1 und 4).

Frontal zu der so etablierten Bildoberfläche ruht die Märtyrerin auf ihrer rechten Seite. Hierdurch erhält die vollplastisch auf einer Plinthe ausgearbeitete Skulptur beinahe das Erscheinungsbild eines Reliefs, das eine raumgreifende Präsenz eher andeutet als erfahrbar werden lässt. In ein enganliegendes Kleid gehüllt, wendet sich Cäcilie dem Herantretenden so zu, dass dieser mit einem Blick ihre gesamte Vorderansicht erfassen kann. Gleichzeitig nimmt aber ihre Körpersprache diese allzu offene Hingabe wieder zurück: Ein nach vorn gebeugter Rumpf und die diesem gestreckt vorgelagerten, an den Handknöcheln zusammengeführten Arme schirmen den Schoß und die nur leicht entwickelten Brüste einer Jugendlichen ab. Die durch den Zusammenschluss der Gliedmaßen erwirkte Schutzhaltung findet sich auch in den Oberschenkeln, die bis zu den Knien aneinander gedrückt und ebenfalls zur Bildoberfläche geführt werden.

Ein so erzeugtes Gefühl verhaltener Spannung kulminiert in dem verschleierten Haupt der Jungfrau. Es meidet jeden Blick zum Betrachter und ist, ganz im Gegensatz zum Körper, in den Bildhintergrund gedreht, wo es mit der linken Stirnhälfte aufliegt.[29] Durch die zurückgeschlagene Kopfbedeckung wird lediglich der durch drei Schnittwunden entstellte Hals entblößt, an dessen tiefster, tödlicher Wunde Blutgerinnsel zu erkennen sind (Abbildung 5). Fort vom feingliedrigen Nacken führen die Arme den Blick des Betrachters hinab zum Unterkörper, wo die Annäherung der zusammengeführten Hände und Knie den – neben der Kopfpartie – zentralen Ort markiert, an dem sich die Energie der Statue ballt (Abbildung 6).

Diese durch die Abfolge von Spannungsmomenten rhythmisierte Anschauung findet ihren Abschluss am Ende der Plinthe im entblößten, knapp über

29 Die Behauptung von Smith O'Neil (1985, S. 20), dass der Bildhauer große Anstrengungen auf sich genommen hätte, um die Darstellung der Gesichtszüge zu vermeiden, beruht auf einem Missverständnis der Skulptur. Das Antlitz der Märtyrerin ist nahezu vollständig ausgearbeitet und kann im Nischendunkel erahnt werden.

dem Knöchel aus dem Gewand gestreckten und merklich von der Bildoberfläche entfernt aufliegenden linken Fuß. Der Rechte bleibt dem Herantretenden verborgen, wird jedoch mit dem Unterschenkel so zur hinteren Ecke der Nische geführt, dass er einen geometrisierten Abschluss der Figur bildet. Sein vermeintliches Fehlen wird nämlich durch auffällige Gewandfalten kompensiert, die in eine nahezu dreieckige Gestalt münden. Deren Spitze – der Großzehe des linken Fußes zugeordnet – schließt die Skulptur keilförmig zum Rand der Plinthe ab. Besonders im Bereich der Innenseite des linken Oberschenkels setzt sich die Plastizität des auf dem Boden liegenden Kleides in weit schwingenden Stoffaufwerfungen fort, die in vermindertem Umfang über die gesamte Statue verteilt sind und denen auch die knittrige Form des Schleiers entspricht. Obgleich ihre unruhige Bewegtheit an den entblößten, gleichmäßig über die Figur verteilten Zonen – des Halses, der Hände und des linken Fußes – sowie durch die gegürtete Taille eine leichte Brechung erfährt, gelingt es ihnen, das Erscheinungsbild der Skulptur nachhaltig zu dynamisieren. Ebenso wie das aus dem Blickfeld gedrehte Gesicht, die noch blutige Wunde, die gestikulierenden Finger, die gestreckten Arme und die aktivierte Bildoberfläche kontrastieren die unbedeckten Stellen den Gesamteindruck der beinahe pyramidal gelagerten Figur als Abbild einer Schlafenden: Cäciliens Ruhe erscheint ihrer Umgebung und dem eigenen Körper abgetrotzt, wobei die zerbrechlich wirkende Gestalt die Größe ihrer heroischen Tat umso deutlicher herausstellt.

Willentlich scheint die Blutzeugin hierbei die Bewegungsfreiheit ihrer Gliedmaßen einzuschränken: Es ist, als habe sie sich in bedingungsloser Hingabe an ihr Martyrium selbst zum Opfer deklariert. Hierbei ist jedoch Cäciliens bewusste Fügung in ihr Schicksal keinesfalls mit einer kampflosen Selbstaufgabe zu vergleichen: Die in ihr konzentrierte Energie spricht deutlich von einer erfolgreichen Verteidigung ihres jungfräulichen Körpers und ihrer Überzeugungen gegen jede Anfechtung, auch über den unvermeidbaren, aber letztlich keinen Untergang bedeutenden Tod hinaus. Dieses gedanklich durchaus den Vorstellungen der Entstehungszeit konforme Konzept wird künstlerisch allerdings auf eine einzigartige, völlig unkonventionelle Weise artikuliert: Cäcilie scheint sich ebenso bewusst gegen ihren Henker wie gegen ihre Betrachter zu behaupten, denen sie sich gerade im Akt ihrer Hingabe verweigert.

In seiner überzeugungskräftigen Einheitlichkeit stellt auch der durch die Figur repräsentierte Seinszustand den Herantretenden vor ein unlösbares Rätsel:[30] Wird er einer unruhig schlafenden oder vielmehr einer mit dem Tode ringenden Cäcilie gewahr? Wird er Zeuge eines Überlebenskampfes oder bricht er in den gelösten Frieden der Entspannung, ja vielleicht gar der engelgleichen

30 Hierzu ausführlich Kapitel 6.

Freuden des Paradieses ein? Wird ihm der Körper der Jungfrau an der glänzenden Schauwand offenbart oder eher im Dunkel der Nische verborgen? Auf diese Fragen gibt das Marmorbild keine Antwort. Vielmehr scheint es eine Reihe von Indizien anzubieten, die kontrastierende Deutungen zulassen. Dies erklärt die außerordentliche Intensität seiner wirkungsvollen, aber zutiefst problematischen – und noch dazu scheinbar ungewollten – Betrachteransprache.

In ihrer konzentrierten Zurücknahme, im Verzicht auf übersteigerte Gestik, und in ihrer ausgeglichenen Gestaltung überdauerte die Plastik in der schlichten Eleganz ihrer Formen auch Zeiten, die barockem Überschwang kritisch gegenüberstanden. 1781 sollte etwa der Kunstkritiker Francesco Milizia (1725-1798) die Statue mit der herablassenden, aber nicht gerade teilnahmslosen Bemerkung kommentieren, diese hübsche, obgleich unbedeutende Skulptur posiere besser als der berühmte *Hermaphrodit*.[31] Mit offensichtlichem Unbehagen versuchte Milizia, das erotische Potential der Figur herunterzuspielen. Sein Ergebnis kann man nur eingeschränkt als geglückt bezeichnen.

Mit weit größerer theoretischer Schärfe und künstlerischer Sensibilität setzt sich dann Graf Leopoldo Cicognara (1767-1834) in seiner *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* mit der Plastik auseinander, die geradezu zentral für seine zugleich normative und deskriptive Ästhetik wird.[32] Der Adlige nimmt hierbei deren bedeutendste Würdigung überhaupt vor, wahrscheinlich auch, weil der Freund Canovas aus erster Hand die komplexe Genese von Statuen kennt.[33] Er sieht in der Figur eine Antithese zur allgemeinen Dekadenz der Skulptur ihrer Entstehungszeit. Als Phänomen stehe sie in krassem Gegensatz zu den überragenden technischen Möglichkeiten der Bildhauer, die jedoch durch den Kontext ihres Arbeitens von einer Orientierung an der Natur und der dieser verpflichteten Renaissance abgehalten worden wären. Hierfür macht Cicognara, ganz in einer Vorstellung, die auch Paleotti vertritt, in erster Linie die Auftraggeber verantwortlich: Sie hätten nicht nur einen artifiziellen Stil, sondern auch eine Ikonographie vorgegeben, welche die Formgebung und damit die Botschaft der Werke verunstaltete.[34] In schroffem Kontrast zu der künstlerischen Dekadenz ihrer Epoche orientiere sich die Cäcilienplastik dagegen an der Natur. Hierbei werden ihre Abweichungen von

31 Milizia, 1781, S. 22: „Giace meglio dell'Ermafrodito questa gentile scultura, benché insignificante." Diese Passage wird bereits zitiert in der für jede Beschäftigung mit der Cäcilienstatue grundlegenden Arbeit von Nava Cellini, 1969, besonders S. 37, Fußnote 1. Die folgenden Erkundungen repräsentativer Forschungsansätze basieren auf Nava Cellinis bibliographischem Überblick zur *fortuna critica* der Skulptur.

32 Cicognara, 1824, S. 104-107. Für ein Kurzzitat und eine Interpretation, siehe Nava Cellini, 1969, S. 25-26 und Fußnote 19, S. 39.

33 Anhang, Quellen 15-18.

34 Anhang, Quelle 16.

der Darstellungsnorm nicht nur ästhetisch, sondern auch psychologisierend und moralisierend interpretiert: Schicklicherweise habe man die natürliche Versteifung der Körperglieder im Tode verdeckt, welche ansonsten den anmutigen Ausdruck beeinträchtigen würde.[35] So groß sei die Vollkommenheit der Plastik, auch angesichts des weiteren Œuvres ihres Schöpfers, dass Cicognara ihren Entstehungsprozess problematisiert und die von Giovanni Baglione (1571-1643) überlieferte Urheberschaft Stefano Madernos (um 1576-1636) bezweifelt.[36] Er wirft so bereits eine Frage auf, der sich die vorliegende Studie erstmals umfassend stellen wird. Denn die Genese der Figur soll hier intensiv diskutiert werden.

Wie kommt es zu diesem herausragenden Einzelfall in der römischen Skulptur um 1600?[37] Cicognara gibt im Wesentlichen zwei Antworten: Die Statue sei Produkt eines historischen Ausnahmefalles und einer spezifischen Auftragslage; sie hätte die 1599 unversehrt aufgefundenen Körperreliquien Cäciliens naturgetreu im Marmor abgebildet. Selbst ihre zentrale ikonologische Dimension, die hier noch intensiv analysiert werden wird,[38] entgeht dem feinsinnigen Grafen nicht: Er spricht nicht bloß vom Fund eines „corpo incorrotto", sondern würdigt an erster Stelle Cäcilie als „vergine incorrotta".[39] Den Auffindungszustand schreibt er damit letztlich dem Verdienst der Heiligen zu. Die künstlerische Nachahmung einer solch unverdorbenen Natur gibt zugleich den Idealzustand wieder; der Bildinhalt selbst ist dermaßen ungewöhnlich, dass er keine innovative und damit potentiell gewagte Darstellungsform mehr benötigt.[40]

Cicognara scheint hier das kulturelle Umfeld der *maniera* kritisieren zu wollen, denn er lehnt sicher weniger das Streben nach Erneuerung als vielmehr einen Entstehungskontext ab, der durch übermäßige ikonographische Standardisierung den Künstler geradezu ins formale Experimentieren zwingt. Doch neben einer Analyse der Entstehungsumstände und der Auftraggeberintention findet Cicognara auch eine psychologisierende Erklärung für die Konzeption von Madernos Meisterwerk: Der Künstler sei noch ganz unverdorben gewesen; die korrumpierenden Einflüsse seiner Umwelt hätten ihm noch nicht schaden können.[41] Ganz im Sinne der Romantik hofft damit Cicognara auf die

35 Anhang, Quelle 17.

36 Anhang, Quelle 18. Zu Baglione und Maderno, siehe Kapitel 4. 1.

37 Für diese Frage Cicognaras, siehe Anhang, Quelle 19.

38 Hierzu ausführlich Kapitel 9.

39 Anhang, Quelle 20.

40 Anhang, Quelle 21.

41 Cicognara (1824, S. 105-106) ermittelt durch eine vergleichende Quellenanalyse Madernos Alter zum Entstehungszeitpunkt der Statue als zwischen 22 und 23 Jahren. Als Grundlage verwendet er hierbei die Künstlerbiographien Bagliones, den er als Zeitgenossen des Bild-

erneuernden Urkräfte der Jugend, die ein angeborenes Bedürfnis nach Orientierung an der Natur auszeichne.[42] Die durch Cäcilie in den Idealzustand transzendierte und damit göttliches Wirken offenbarende Natur Cicognaras sollte fortan die Wirkung der Statue bestimmen.[43]

Obgleich der Künstler – weiterhin zum Handlanger der Natur deklariert – keine persönliche Aufwertung erfuhr, fand Maderno im Lauf des Jahrhunderts neues Interesse. Ganz im Sinne seiner Epoche sieht Marcel Reymond 1892 in ihm den desillusionierten Flaneur der Jahrhundertwende, der „en quête d'émotions" beinahe zynisch als „artiste raffiné, peut-être corrompu" eigentlich nach einer sensationellen Begebenheit sucht, um die Gefühle des Betrachters aufzuwühlen, dann aber in den Sog einer authentischen religiösen Bekehrung gerät.[44] Auch bei Reymond wird somit die Statue Richtschnur einer normativen Ästhetik, die er durch das traditionelle, humanistische Argument der höheren *difficoltà* stützt: „[...] denn es ist einfacher zu erfinden als zu beobachten."[45] Es ist bezeichnend, dass das an Cicognara orientierte Italien Reymonds Lob der Cäcilienstatue zwar schätzte, aber dessen dekadentistische Interpretation des Künstlers zurückwies. Maderno habe vielmehr kühn den ihn umgebenden Versuchungen getrotzt, wie Giulio Cantalamessa in seiner noch im selben Jahr erschienenen Rezension von Reymonds Artikel bemerkt.[46] Im Vergleich zu Cicognara verstärkt sich damit die Betonung des religiösen Gehalts der Figur.[47]

Bei Ugo Donati, der versucht, Maderno aufgrund seines Nachnamens unter die in Rom tätigen Tessiner einzureihen,[48] gipfelt das Statuenlob 1939 sogar im Aphorismus:[49] Er nennt die Plastik kurz ein „miracolo più della santa che dello statuario".[50] Mit dem die „wahre" Inspiration beschwörenden Artikel Roberto

---

hauers würdigt. Das 1642 erschienene Werk wurde 1995 als erster Band einer kommentierten Ausgabe faksimiliert. Im Folgenden wird durchgehend aus dieser Edition zitiert.

42 Anhang, Quelle 22.

43 Reymond, 1892, S. 39: „La statue la plus idéale du XVIIe siècle est celle qui est le plus empreinte de naturalisme. C'est une copie même de la nature qui est parvenue à donner la note de spiritualisme la plus élevée." Für einen eher unanalytischen Hinweis auf Reymonds Artikel und die – noch zu würdigende – Rezension Cantalamessas, siehe Nava Cellini, 1969, S. 26-27 und Fußnote 20, S. 39.

44 Anhang, Quelle 23.

45 Übersetzung des Verfassers. Siehe Reymond, 1892, S. 39: „[...] car il est plus facile d'inventer que d'observer."

46 Anhang, Quelle 24. Nava Cellini (1969, S. 26-27) übersieht die Unterschiede zwischen Reymond und Cantalamessa.

47 Einen Überblick hierzu in Nava Cellini, 1969, S. 26-27.

48 Donati, Ugo, 1939, S. 147.

49 Anhang, Quelle 25.

50 Donati, Ugo, 1939, S. 147.

Paribenis wird die Cäcilienfigur dann 1954 auch in der Kunstkritik zu einer exemplarischen Apologie des Katholizismus.[51] Im sakralen Kontext erfreut sich die Statue bis heute regen Interesses, das sich jedoch wesentlich in einer Aufarbeitung der Sekundärliteratur erschöpft.[52]

Neben diesen Würdigungen der religiösen Komponente der Plastik gibt es Ansätze, die Figur innerhalb der Gattung Skulptur zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu deuten. Gesonderte Berücksichtigung findet hierbei die starke Rezeption des Cäcilienaltars: Antonio Muñoz zeigt schon 1915, dass dieser zahlreiche weitere Anlagen inspirierte.[53] Eine dokumentierte Studie dieser Wirkung bleibt jedoch ein Forschungsdesiderat. Die Figur hält Muñoz für ein „Meisterwerk, das keinem anderen der zeitgenössischen Künstler gelungen sei".[54] Es handele sich aber um das einzige Monument, durch das sich Maderno einen Platz unter den Neuerern der Bildhauerei um 1600 verdiene.[55] Eine Erklärung für dieses Phänomen findet er in der wirklichkeitsnahen Tradition des lombardischen 16. Jahrhunderts, welche der angeblich aus dieser Gegend stammende Künstler in Rom fortgesetzt habe.[56] Da eine solche Vermutung jedoch durch keine Archivalie belegt ist,[57] widerspricht Agnese Donati dem Versuch, Maderno als kreativen Exponenten Norditaliens zu vereinnahmen:[58] Sie publiziert dessen Todesakte vom 17. September 1636, die Maderno einen sechzigjährigen, mit der Römerin Lucrezia Pennina verheirateten Bildhauer aus Palestrina nennt.[59] Ein weiteres Dokument belegt, dass dessen Mutter, Francesca Frasca († 1621), aus demselben Ort im römischen Umland stammte.[60] Sylvia Pressouyre konnte 1984 diese Interpretation durch weitere Dokumentfunde stützen.[61] Der Nachname Madernos, über dessen Vater nichts bekannt ist, steht damit wohl in keiner Beziehung zu dessen direkter Herkunft oder zu dessen Kunst. Bis heute ist es überdies

51 Anhang, Quelle 26.

52 Siehe zuletzt Krüger, 2001, S. 197-201 und Economopoulos 2002, S. 215-223.

53 Muñoz, 1915, S. 9.

54 Übersetzung des Verfassers. Vgl. Muñoz, 1915, S. 23: „un capolavoro, quale nessuno degli altri artisti coevi aveva saputo creare."

55 Muñoz, 1915, S. 2.

56 Muñoz, 1915, S. 23.

57 Die Vermutung einer solchen Herkunft Madernos basiert auf der Biographie Bagliones, der ohne weitere Begründung von „Stefano Maderno Lombardo" redet. Siehe Baglione, I, 1995, S. 345.

58 Donati, Agnese, 1945, S. 11-13.

59 Donati, Agnese, 1945, S. 13, Fußnote 4.

60 Donati, Agnese, 1945, S. 13, Fußnote 4.

61 Pressouyre, I, 1984, S. 209-210 und S. 210, Fußnote 4.

keinem Forscher gelungen, das vermeintlich Norditalienische in Madernos Stil nachzuweisen.

Etwas erfolgreicher ist dagegen Niels von Holst, der 1935 die Figur als Antikenrezeption charakterisiert, welche die Kunst der Hochrenaissance der Epoche Madernos vermittelt habe.[62] Auch wenn sein Versuch, die Plastik von einem anonymen und offensichtlich archaisierenden Stich abzuleiten,[63] unhaltbar ist[64] und er Gemeinsamkeiten zwischen dieser und antiken Statuen überbewertet, bereitet Holst – nicht zuletzt durch eine ansatzweise Analyse des Entstehungskontextes – Arbeitsschritte vor, die in der vorliegenden Studie fortgeführt werden können.

Untersuchungen zu Madernos Œuvre sind rar: Immer noch ist Agnese Donatis in Buchform veröffentlichter Aufsatz von 1945 der einzige Versuch, eine kommentierte Werkmonographie zu erstellen.[65] Angesichts einer qualitativ im besten Falle heterogenen Produktion wundert es nicht, dass sich auch Donati im Wesentlichen auf die Cäcilienstatue konzentriert und außergewöhnliche Entstehungsumstände für deren vermeintliche ästhetische Isolation verantwortlich macht.[66] Demgegenüber betonte Rudolf Wittkower bereits 1929 nicht nur das innovative Potential, sondern auch den großen Einfluss der Figur.[67] Seine Betrachtungen kulminieren 1958 in dem Urteil, dass die Statue in ihrem „sorgfältig studierten Klassizismus", der um „solide realistische Beobachtungen" ergänzt würde, das „künstlerische Klima" geschaffen habe, in dem Berninis Frühwerk entstanden sei.[68] Dieser Einschätzung folgt Antonia Nava Cellini, die 1969 in einem bis heute grundlegenden Aufsatz erklärt, dass die Plastik formale Werte mit den progressiven Strömungen der zeitgenössischen Malerei teile und spätere Entwicklungen der Barockskulptur vorwegnehme.[69] In stilkriti-

62 Holst, 1935, S. 41-46.

63 Holst, 1935, S. 41-43.

64 Hierzu zuletzt Nava Cellini, 1969, S. 28.

65 Für eine aktuelle Übersicht über Madernos Œuvre, siehe Susanna Zanuso in Bacchi, 1996, S. 817 sowie den Index von Ferrari und Papaldo, 1999.

66 Agnese Donati (1945, S. 10) nennt die Plastik „un'eccezione, un caso strano, isolato in tutta la scultura del '600", betont aber gerade deshalb ihren außergewöhnlichen Wert als „una delle creazioni più delicate e commoventi del Seicento, pur essendo la meno seicentesca [...] delle statue seicentesche, la più affascinante, la più poetica, pur mancando di quello che bene o male fu definito il pathos della scultura del secolo suo".

67 Wittkower, 1928/29, S. 28.

68 Übersetzungen des Verfassers. Siehe die in den Anmerkungen revidierte Edition von Wittkower, 1999, S. 90.

69 Nava Cellini erarbeitet neben einer bedeutenden dokumentarischen Rekonstruktion auch eine konzentrierte Würdigung von Madernos stilistischem Beitrag zur Entwicklung der Barockskulptur (1969, S. 30): „[...] essa [= l'opera] tende addirittura a preannunciare

scher Hinsicht ist damit eine Bewertung des Einzelwerks erreicht, die bis heute keine wesentliche Revision zu benötigen scheint. Lediglich die Frage nach dem ästhetischen Ideal der Figur und ihrem Bezug zu Antike und Hochrenaissance soll hier noch weiter präzisiert werden.

Dagegen fehlt – trotz der bedeutenden Vorstöße von Prosper Guéranger,[70] Émile Mâle,[71] Erich Hubala,[72] Timothy Verdon[73] und Gerhard Wolf[74] – eine umfassende Analyse der künstlerischen und historischen Genese der Figur, ihrer Ikonographie und Aufstellung. Ebenso wenig wurde bislang versucht, ihre Stellung innerhalb des Sakralraums zu analysieren, obgleich schon Stefan Kummer darauf aufmerksam machte, dass sich als mittelbare Folge des Tridentiner Bilderdekrets die römischen Kirchen in einem nie dagewesenen Ausmaß mit malerischen Dekorationen füllten, welche im Verbund mit der Architektur eine gestalterisch einheitliche Wirkung suchten.[75] Diese Tendenzen scheint die Cäcilienfigur als vollplastisches Werk einerseits steigern, andererseits aber durch ein neues Gestaltungsprinzip ablösen zu wollen: Vielschichtige Inhalte werden in einer Skulptur komprimiert.

Hierbei interagierte die Plastik mit weiteren Ausstattungsstücken von Santa Cecilia.[76] Unter diesen finden sich bedeutende Malereien, die zeitgleich und im Auftrag desselben Mäzens entstanden. Diese neue Bildwelt bezog sich ebenso auf den in der Basilika vorhandenen Bestand an mittelalterlichen Monumenten wie auf ausgewählte frühneuzeitliche Werke, die man in enger Verbindung zum Cäcilienkult und bisweilen auch zur transtiberinischen Kirche geschaffen hatte. Dem Titelkardinal und Stifter ebenso wie den Künstlern waren diese mit

---

qualità che saranno poi del barocco: il punto di vista unico, in modo da suscitare il massimo effetto emotivo sullo spettatore, e lo spicco luminoso e coloristico dell'immagine nel complesso architettonico. Anche la spazialità è sentita dallo scultore in maniera non più manieristica, non più complicata e dispersiva: nel loculo la figura s'innesta con una chiarezza cristallina, e lo sporgere della mano oltre la base sembra perfino un'idea desunta da esempi caravaggeschi, seppure poi cambiata di senso." Fruhan (1987, S. 214) übernimmt Nava Cellinis Urteil.

70 Guéranger, 1849.

71 Mâle, 1932, S. 124-126.

72 Hubala, 1965, S. 159-160.

73 Verdon, 1996, S. 20.

74 Wolf, 1997, S. 752-769.

75 Kummer, 1993, S. 532-533.

76 Einen aktuellen Überblick zur Baugeschichte und Ausstattung von Santa Cecilia mit ausführlicher Bibliographie bieten Kuhn-Forte, 1997, S. 279-346 und Claussen, 2002, S. 227-264.

Sicherheit bekannt. Hier sollen sie erstmals umfassend bei einer Analyse der Plastik Berücksichtigung finden.

Während sich die Skulptur und ihre Nische bis auf den heutigen Tag nahezu unverändert präsentieren, trifft dies für ihre architektonische Einbettung nicht zu: Sie erfuhr im Laufe der Jahrhunderte mehrere entscheidende Eingriffe, deren schwerwiegendster beim Bau der Hallenkrypta unter dem Schiff geschah.[77] Die Maßnahme wurde von dem aus sizilianischem Adel stammenden Kardinal Mariano Rampolla del Tindaro (1843-1913) veranlasst, der am 14. März 1887 unter Papst Leo XIII. den Purpur und im Mai desselben Jahres die Basilika als Titelkirche erhalten hatte.[78] Bevor die neue, von dem Architekten Giovanni Battista Giovenale (1849-1934) gestaltete Krypta zum Cäcilientag 1901 eingeweiht werden konnte,[79] kam es zu einer – nach heutigem Standard unzureichend dokumentierten – Grabungskampagne, die Monsignor Pietro Crostarosa (1835-1902), Sekretär der Päpstlichen Kommission für Christliche Archäologie,[80] vom 1. Juli 1899 bis zum 21. November 1901 leitete.[81] Del Tindaro und Giovenale zerstörten die ursprüngliche Schauwand, indem sie ihr eine Treppenanlage vorblendeten, deren längs zum Schiff verlaufende Stufenreihen mit abgenommenen Platten der ehemaligen Verkleidung dekoriert wurden.[82] Die vergoldeten Bronzereliefs der abgetragenen Anlage brachten sie nahezu unmittelbar neben der Cäcilienplastik an. Während die ursprünglich das Presbyterium vom Schiff trennende Brüstung ganz entfernt wurde, verlegte man den Fußboden an der Landung der Treppen – und damit vor der Statuennische – neu und umgab ihn mit einer erweiterten Balustrade, die mittig durch ein bronzenes Gitter unterbrochen ist. Die einstige Weitflächigkeit der bis zu diesem Moment wohl intakten Anlage ging damit ebenso verloren wie die Trennung verschiedener Funktionsbereiche. Auch wenn die Skulptur selbst hierdurch keinesfalls

77 Hierauf weist etwa Hubala (1965, S. 160) hin. Seine Deutung der von ihm publizierten Zeichnung in der römischen Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, Sammlung Lanciani (XI/39-II, f. 39 recto) ist jedoch unzutreffend. Wie eine Untersuchung des ausführlich beschrifteten Originals ergibt, handelt es sich nicht um eine Bestandsaufnahme vor den Umbauten, sondern um einen nicht ausgeführten Entwurf für architektonische Änderungen. Zwischen diesem Eingriff und dem Sfondratos liegt die grundlegende Umgestaltung der Basilika unter dem damaligen Titelkardinal Francesco Acquaviva zum Heiligen Jahr 1725.

78 Longo, 1920, S. 87. Die Anteilnahme des Kardinals an den Umbauten zeigt sich etwa daran, dass er persönlich die Inschriften in der Krypta beisteuerte (Longo, 1920, S. 92).

79 Longo, 1920, S. 88.

80 Longo, 1920, S. 90.

81 Datiert nach Longo, 1920, S. 88-89.

82 Die Änderungen sind beschrieben in Caraffa und Massone, 1983, S. 177.

visuelle Prominenz einbüßte, wurde ihr Resonanzboden gehörig beschnitten und ihre räumliche Einbindung verunstaltet. Die gesamte Basilika musste von nun an auf ihr einst so sorgfältig proportioniertes Erscheinungsbild verzichten. Bei einer Beschäftigung mit Sfondratos Cäcilienaltar ist es dagegen – obgleich nur ansatzweise fotografisch überliefert – unbedingt zu berücksichtigen (Abbildung 7).

1. KAPITEL

Ein neuer Mittelpunkt für Santa Cecilia

Die Stiftung des Paolo Camillo Sfondrato

1. 1 Vom Oratorianerzögling zum Kardinalnepoten und in die nachpontifikale Phase: Sfondratos Werdegang bis 1598

Selbst die einschneidenden Eingriffe Del Tindaros wagten sich nicht an die Zeugnisse eines Mannes heran, dessen Erinnerung untrennbar mit Cäciliens Statue und Kult verbunden und der bis heute in unmittelbarer Nähe zur Plastik inschriftlich vergegenwärtigt ist (Abbildung 8). Ohne den damaligen Titelkardinal Paolo Camillo Sfondrato (Abbildung 3) wäre weder die Entstehung der Skulptur noch die ihrer Rahmung denkbar: Die Altaranlage scheint geradezu Ausdrucksträger eines Selbstverständnisses zu werden, mit dem dieser sich über die Zeiten hinweg an den Betrachter wendet. Denn gemeinsam mit der bei weitem bedeutendsten Stiftung des einstigen Kardinalnepoten entstand auch dessen letzte Ruhestätte (Abbildung 9). Da sich Sfondrato diese noch zu Lebzeiten unmittelbar vor der Skulptur einrichten ließ, erfüllt die Anlage die Funktion eines repräsentativen Grabes.

Zahlreiche Aspekte ihrer Gestaltung erschließen sich aus der Biographie ihres Auftraggebers: Sfondratos Erfahrungswelt, seine Stellung im kirchlichen, politischen und römischen Kontext, aber auch seine Herkunft, Überzeugungen und Vorbilder schlagen sich im Cäcilienaltar nieder. Eine bisher von der Forschung vernachlässigte Rekonstruktion seines Werdegangs stellt daher die Voraussetzung für die Deutung der Statuenstiftung in ihrem historischen Umfeld dar.[1] Nur sie ermöglicht die Inhalte zu begreifen, welche die Anlage nach dem Wunsch ihres Auftraggebers transportieren sollte und deren Verständnis für den zeitgenössischen Betrachter zumindest ansatzweise angenommen werden kann. Dass sich die künstlerischen Eingriffe mit Lebensstationen des Auftraggebers decken, verdeutlicht den engen Zusammenhang zwischen der Biographie des Kardinals und dessen Mäzenatentum. Einige Episoden seiner Vita

1 Eine summarische Biographie Paolo Camillos wurde kürzlich von Schwedt in einem Lexikoneintrag erstellt (1998). Separat seien jedoch die bedeutende Studie von Càstano (1957, besonders S. 355-358) sowie die Publikation und Interpretation des Testamentes (ASR, Notai AC, testamenti e donazioni, XXV, f. 126 recto-141 recto) durch Gallagher (1999) gewürdigt. Zahlreiche Angaben zur Familie finden sich auch in De Vecchi (1907, S. 11-25) und Baernstein (2002, S. 113-177). Die eindringlichste, jedoch stark literarisierte Lebensbeschreibung gibt nebst einer Charakteranalyse Kardinal Guido Bentivoglio (Anhang, Quelle 27).

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-003

enthüllen die Spannungsgeflechte, in denen sich Paolo Camillo bereits als Heranwachsender bewähren musste. Aus diesem Grunde seien sie hier besonders herausgestellt. Andere, für Santa Cecilia nicht wesentliche Begebenheiten erfahren dagegen eine Raffung.

Paolo Camillo Sfondrato wurde wohl am 20. März 1560[2] als zweiter Sohn der Sigismonda d'Este und des Paolo Sfondrato (1538-1587)[3] in Mailand, das damals mitsamt dem gleichnamigen Herzogtum der spanischen Krone unterstand, in ein dort ansässiges Adelsgeschlecht geboren.[4] Den Gepflogenheiten der Epoche entsprechend war ihm damit fast unausweichlich der geistliche Stand zugedacht, während sein älterer Bruder Ercole (1559-1637)[5] die Erbfolge zu sichern

2 Sfondratos Geburtsdatum, das mit einer Ausnahme in der Literatur nicht vermerkt wird, kann aus der Inschrift seiner Grabplatte in Santa Cecilia in Trastevere abgeleitet werden. Hier heißt es: „VIXIT ANNOS 57 MENSES 10 / DIES 25 OBIIT ANNO 1618 / MENSE FEB. [RVARI] DIE 14 ORATE / DEVM PRO EO". Dies scheint auch die – dort nicht identifizierte – Quelle für das Geburtsdatum zu sein, das Schwedt (1995, S. 34) angibt. Später bleibt Schwedt (1998, Spalte 1475) in seinen Angaben jedoch allgemeiner. Eine dokumentierte Rekonstruktion der Familiengeschichte der Sfondrato, auch unter Berücksichtigung des noch nicht edierten Quellenmaterials bleibt ein Forschungsdesiderat. Dies gilt selbst für die Erstellung eines zuverlässigen Stammbaums. Noch unpubliziert ist die kommentierte Genealogie im Appendix A des Manuskripts von Domenico Bergamaschi, *Vita di Gregorio XIV* (BAV, Vat. lat. 10746), den Càstano (1957) auswertet. Laut Frontispiz sollte das Werk 1887 in Casalmaggiore im Druck erscheinen. Ungenügend, weil unzureichend quellenkritisch, ist Weber, II, 1999, S. 879. Baernsteins (2002) Priorität gilt nicht der Chronologie, weshalb, wie im Folgenden gezeigt wird, den Daten des von ihr publizierten Stammbaums (*ibidem*, S. 114) bisweilen in ihrem eigenen Fließtext widersprochen wird. Vgl. Kapitel 2. 2. Wenn möglich basieren die hier angegebenen Daten daher auf den Forschungen von Càstano, 1957, die sich jedoch in erster Linie auf Niccolò Sfondrato, den späteren Papst, konzentrieren.

3 Das Geburtsdatum Paolos in Càstano, 1957, S. 22-23, das – für Càstano nicht genau auf den Tag bestimmbare – Sterbedatum, *ibidem*, S. 353, Fußnote 155. Laut Morigias unpaginierter Vorrede zu Morigia, 1592, „Della nobiltà della progenie del Sommo Pontefice Gregorio XIIII", starb Paolo am 23. April. Diese Version findet sich auch in Morigia, 1591, unpaginiert.

4 Für Sfondratos – in der Literatur nicht unumstrittene – Herkunft, siehe Anhang, Quellen 28-29 sowie die unpaginierten Seiten in Morigia, 1591 und 1592. Auch sein Onkel Niccolò wurde von den Zeitgenossen als Mailänder bezeichnet. In einem Brief des französischen Botschafters am Heiligen Stuhl und späteren Kardinals Arnaud d'Ossat vom 18. Dezember 1590 aus Rom an die französische Königinwitwe Louise de Lorraine (Ossat, I, 1698, S. 38-39, besonders S. 38 (Briefnummer VI)) berichtet dieser etwa über den „[...] nouveau Pape Grégoire XIV. Milanois, auparavant apellé le Cardinal de Cremone, à cause qu'il étoit Evêque de Cremone au Duché de Milan; & de son premier nom il s'apelloit Nicolas Sfondrat, étant de la maison des Sfondrats de Milan."

5 Sollte das oben ermittelte Geburtsdatum Paolo Camillos korrekt sein und Felice Calvi (in *idem*, 1881, Tafel 3) das Todesalter von Ercole im Jahre 1637 versehentlich mit 68 statt mit 78 Jahren angegeben haben, müsste Ercole im Jahre 1559 geboren sein.

hatte. Der jüngere Bruder Francesco († 1630)[6] scheint als zusätzliche Absicherung des Familienerhalts betrachtet worden zu sein; auch er wurde nicht zum Kleriker bestimmt.

Bei den Sfondrato handelte es sich um soziale Aufsteiger: Giovanni Battista Sfondrato aus Cremona (1459-1497)[7] war im Jahre 1487 durch Herzog Ludovico Sforza, genannt Il Moro, ins Mailänder Patriziat berufen worden und hatte sich zur Konsolidierung seiner Stellung in der Stadt mit Margherita di Signorolo Omodei Trivulzio aus einer ebenso prestigereichen wie wohlhabenden Familie vermählt.[8] Sein Sohn Francesco (1493-1550) gründete den Familienpalast in der Via Rugabella bei Sant'Eufemia und erwarb die Titel des Barons der Valsassina und des Grafen der Riviera del Lago di Como.[9] Auch er heiratete mit Anna Visconti (1499-1538), Tochter des Antonio Visconti, Graf von Lonate Pozzuolo und der Maddalena Trivulzio,[10] in die städtische Elite ein und wurde im Jahre 1534 Senator *di roba*. Bald nach dem Tod seiner Frau während der Entbindung des Letztgeborenen, des späteren Baron Paolo, am 20. November 1538[11] wählte er die geistliche Laufbahn.[12] 1543 berief man ihn zum Bischof von Sarno, 1544 zum Erzbischof von Amalfi, 1547 zum Bischof von Capaccio und 1549, im Jahre vor seinem Tod, zum Bischof von Cremona. Bereits am 19. Dezember 1544 war er zum Kardinal ernannt worden. Seine ursprüngliche Titelkirche SS. Nereo und Achilleo tauschte er 1547 gegen Sant'Anastasia.[13]

Anna Visconti gebar Francesco zwei Söhne. Von diesen erwies sich der ältere, Niccolò (1535-1591), als derart kränklich, dass man ihm nicht die Aufgabe zuweisen mochte, die Dynastie weiterzuführen: Daher bestimmte man ihn für den geistlichen Stand.[14] Dem jüngeren Bruder Paolo fiel so unüblicherweise die Rolle zu, die Familienlinie fortzusetzen. Wohl niemand rechnete damit, dass der körperlich schwächere Niccolò als künftiger Papst Gregor XIV. (1590-1591) seinen Bruder gesellschaftlich weit überragen und sogar um einige Jahre überleben sollte. Doch auch Paolo erwies sich mit seinen drei Söhnen als

6 Das Todesjahr Francescos wird in Baernsteins Stammbaum (2002, S. 114) angegeben.

7 Für die Lebensdaten Giovanni Battistas, siehe Càstano, 1957, S. 3.

8 Für Analysen dieses Aufstiegs, siehe Càstano, 1957, S. 2-3 sowie Baernstein, 2002, S. 138.

9 Für eine dokumentierte Biographie Francescos, siehe Càstano, 1957, S. 4-13.

10 Für das Geburtsdatum Annas und Informationen über deren Eltern, siehe Càstano, 1957, S. 15 und Fußnote 1.

11 Das Datum wurde von Càstano (1957, S. 22-23) in seinen dokumentarischen Studien ermittelt. Damit ist das konventionelle Datum 1543 (siehe etwa Felice Calvi in *idem*, 1881, Tafel I) überholt.

12 Für den Verlauf dieser Karriere, siehe Càstano, 1957, S. 10-12 und 22.

13 *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 29.

14 Baernstein, 2002, S. 139.

Erfolgskandidat. Seine Ehe mit Sigismonda d'Este im Jahre 1556 brachte der Familie eine Mitgift von 10 000 kaiserlichen Lire,[15] die Verbindung zu einem etablierten Herrscherhaus und mit dem Schwager Filippo d'Este (1537–1592) einen gewieften Mittelsmann, welchen der Herzog von Savoyen, an dessen Hof Paolo ab 1581 als spanischer Botschafter fungierte, nach Rom sandte, um das ersehnte Kardinalat für Niccolò zu erlangen.[16] Von seinem Vater Francesco erbte Paolo die Feudalherrschaften der Riviera del Lago di Como und die Valsassina, nach deren Titel er allgemein als *il Barone Sfondrato* bekannt war.[17]

Aber nicht nur väterlicherseits konnte der spätere Titelkardinal von Santa Cecilia auf eine ausgeprägte Familientradition blicken: Seine Mutter Sigismonda, Tochter des Sigismondo d'Este und der Giustina Trivulzio, war die ältere Schwester des bereits erwähnten Filippo d'Este, der 1573 vom Ferrareser Herzog Alfonso II. (1559-1597) zum Marchese von San Martino in Rio ernannt worden war.[18] Die Verleihung des Titels bestätigte längst existierende Traditionen: Bereits seit der Übertragung der Feudalherrschaft von San Martino durch Ercole I. an seinen Bruder Sigismondo 1501 hatte nämlich dieser Este-Zweig das Lehen kontrolliert. Diese Verwandtschaft sollte später die Familienpolitik der Sfondrato wesentlich bestimmen: Über Sigismonda waren sie nämlich direkt mit der Linie versippt, die nach dem Ableben des kinderlosen Alfonso II. Herrschaftsansprüche im Herzogtum Ferrara stellen konnte.

Während diese Verbindung erst im späteren Leben Paolo Camillos eine bedeutende Rolle spielte, kam es bereits während seiner frühen Erziehung zur Berührung mit Geisteshaltungen, die sein Leben nachhaltig prägten. So war es für sein intellektuelles Format entscheidend, dass er in zwei Institutionen ausgebildet wurde, die ein starkes geistiges Gegengewicht zum Protestantismus bilden wollten: Das Oratorium, das Filippo Neri (1515-1595) 1575 in Rom gegründet hatte, und das 1561 eingerichtete Collegio Borromeo in Pavia stellten Kaderschmieden im Kampf für eine wieder erstarkte katholische Kultur dar. Besonders die römische Institution bündelte in exemplarischer Form Tendenzen, die eine spirituelle Erneuerung aus dem Geist des frühen Christentums anstrebten und sich daher intensiv mit der Welt der Urkirche auseinandersetzten.[19] Auch deren künstlerische Monumente und materielle Kultur fanden entsprechende

15 Baernstein, 2002, S. 140.

16 Baernstein, 2002, S. 140.

17 Baernstein, 2002, S. 138.

18 Zu Filippo d'Este, siehe Bertoni, 1993, S. 339-342.

19 Die übersichtlichste und ausgewogendste Darstellung zu diesem Thema bietet Herz (1988, S. 590-593), die zahlreiche Quellen und die bedeutendste Sekundärliteratur auswertet. Für den Aspekt der Katakombenrezeption ist bis heute Hubala (1965) grundlegend.

Aufmerksamkeit. In diesem Umfeld verbrachte Paolo Camillo die entscheidende Phase seiner Erziehung: Von 1575 bis 1580 ist er als Internatsschüler im Oratorium dokumentiert.[20]

Die Hintergründe seines Rom-Aufenthalts sollen hier erstmals dargelegt werden. Sie verdeutlichen nämlich das Gefüge, in dem der künftige Papstnepot schon als Jugendlicher stand. Das früheste Dokument, das sich aus den Zeitumständen heraus auf seine Erziehung bei den Oratorianern beziehen muss, ist ein Brief Kardinals Carlo Borromeo (im deutschen Sprachraum auch Karl Borromäus, 1538-1584) aus Mailand an den päpstlichen Protonotar Cesare Speciano (1539-1607) in Rom,[21] welcher die baldige Ankunft des Barons Paolo Sfondrato ankündigt, den Borromeo als persönlichen Gast in Räumlichkeiten bei seiner Titelkirche Santa Prassede beherbergen wollte. Diese Reise dürfte in erster Linie der Unterbringung des Sohnes gedient haben, besaß aber auch eine hohe kirchen- und kulturpolitische Bedeutung. Borromeo bat nämlich Speciano, den Baron und andere Persönlichkeiten mit den Oratorianern vertraut zu machen, um Unterstützung für die Ansiedelung der Kongregation in Mailand zu gewinnen. Als im Mai 1575 Borromeo Speciano aufforderte, Paolo Camillo für die erste Weihe zum Priesteramt zu examinieren, befand sich dieser bereits in der Ewigen Stadt.[22] Da Paolo Camillo im April 1582 erstmals als Priester erwähnt wird, in einer Buchwidmung Giovanni Pietro Ayroldo Marcellinos an die Brüder Paolo und Niccolò Sfondrato, muss er die Prüfung Specianos bestanden haben.[23]

Im Jahr 1580 dokumentiert eine Reihe von Briefen das unfreiwillige Ende des Aufenthaltes Paolo Camillos bei den Oratorianern – auf Drängen des Vaters, der den Sohn bei sich haben wollte. Im offen ausgetragenen Familienzwist intervenierten mit Neri, Speciano und Borromeo einige der bedeutendsten Exponenten

20 Grundlegend Incisa della Rocchetta und Vian (II, 1958, S. 245 und Fußnote 1504) sowie Cistellini (1989, S. 230). Siehe auch den Brief Paolo Camillos aus Rom vom 2. Juli 1575 an seinen Vater und die weiteren Angaben in Càstano, 1957, S. 356. Im – später zu besprechenden – Traktat Bozios (vgl. Kapitel 9) erinnert dieser Sfondrato daran, fünf Jahre unter seiner geistigen Führung bei den Oratorianern verbracht zu haben. Vgl. Anhang, Quelle 30. Dies zeigt, dass Sfondrato von 1575 bis 1580 an der Vallicella weilte. So bestätigt sich eine der konkurrierenden Meinungen, die Càstano (1957, Fußnote 175) diskutiert.

21 Der Brief (Anhang, Quelle 31) ist, wie die im Folgenden erwähnten, in einer Abschrift auf chronologisch geordneten Einzelblättern im römischen Archivio dei Padri Filippini unter der Signatur A IV 21, erhalten, die nach einer Angabe unter der Signatur A III 12 als Werk des Abtes Lorenzo Agostini gelten kann.

22 Anhang, Quelle 32.

23 Siehe die Widmung in *M.*[*arci*] *Antonii Maioragii Orationes, & Praefationes omnes*, Venedig 1582, unpaginiert (erwähnt in Càstano, 1957, S. 356, Fußnote 178).

des religiösen Lebens Italiens zugunsten des Sohnes.[24] Ihr vergebliches Bemühen zeigt die Einbindung Paolo Camillos in die Kreise der katholischen Reformatoren. Dies sollte sich auch in Zukunft nicht ändern: Zahlreiche Quellen bezeugen die bleibende Bedeutung Neris und der Oratorianer für Paolo Camillo ebenso wie für seinen Onkel Niccolò. Es scheint, dass der Heranwachsende, der den Kongregationsgründer betend und in Ekstase sehen durfte, dessen besonderes Vertrauen genoss.[25] So wundert kaum, dass es noch im Heiligsprechungsprozess Neris zu Aussagen über dessen ausgezeichnetes Verhältnis zu den Sfondrato kam. Insbesondere sei der Mystiker im Kardinalat wie im Pontifikat als Berater Gregors XIV. aufgetreten, während Paolo Camillo „in minoribus" jahrelang als sein „geistiger Sohn" habe gelten können. Neri habe so stabilisierend auf die römische Elite gewirkt. Dies etwa bezeugte Germanico Fedeli am 8. Juni 1610.[26] Eine ähnliche Aussage machte Marcantonio Maffa am 13. Mai 1596.[27] Beide Stellungnahmen wurden noch zu Lebzeiten Paolo Camillos abgegeben, der am 14. Februar 1618 in Tivoli starb. Kardinal Guido Bentivoglio bestätigt sie in seinen Memoiren.[28]

Neri, welchen der Oratorianer Giacomo Laderchi treffend „vivens Sanctae Caeciliae addictissimus" nennt, dürfte seiner gesamten Umgebung die Verehrung der römischen Märtyrerin vermittelt haben, an deren *dies natalis* und unter deren Schutz er 1583 seine Kongregation aus den an San Girolamo della Carità grenzenden Räumlichkeiten nach Santa Maria in Vallicella verlegte.[29] Legenden bezeugen, dass seine Verbindung zur Blutzeugin und zu deren römischem Hauptkultort weithin wahrgenommen wurde: In seiner Todesnacht war angeblich Neri, der von Engeln ins Paradies getragen wurde, einer Nonne des zur Kirche gehörenden Klosters erschienen und hatte der Ordensfrau erklärt, dass sie ihm nachfolgen könne, wenn sie ihre Gelübde erfülle.[30] Somit beinhaltete die vermeintliche Hommage an Cäciliens bedeutendste Kultstätte auch eine moralische Verpflichtung: Indem Neri symbolisch die Sorge um die zeitgenössischen Nachfolgerinnen der Märtyrerin übernahm, entwickelte er ein Handlungsmuster, dem Paolo Camillo später folgen sollte.

---

24 Anhang, Quellen 33-38.

25 Palazzi, 1703, S. 699: „S. [anctum] Philippum Nerium in primis coluit, & aliquando orantem, a terra in aera sublatum conspexit." Siehe auch Argelati, III, 1745, Spalte 1369.

26 Incisa della Rocchetta und Vian, III, 1960, S. 297 und Fußnote 2234.

27 Incisa della Rocchetta und Vian, II, 1958, S. 84. Siehe auch *ibidem*, II, S. 95 sowie *ibidem*, III, 1960, S. 396 für Kontakte zwischen Paolo Camillo und Neri.

28 Anhang, Quelle 27.

29 Laderchi, 1723, S. 454.

30 Laderchi, 1723, S. 453.

Als eng vertraut galt Sfondrato auch mit einigen Schülern Neris, etwa Giovanni Battista Vitelli aus Foligno (1538-1621)[31] und dem Sienesen Giulio Sansedoni (1551-1625).[32] Mit dem Letztgenannten, von 1606 bis 1611 Bischof von Grosseto,[33] unternahm er in Sackleinen und mit verhülltem Haupt mehrfach die Wallfahrt zu den Sieben Kirchen Roms, in der beide dem Beispiel des Kongregationsgründers folgten.[34] Bisweilen fungierte Sansedoni auch als Mittelsmann für den Freund, für den er etwa, wahrscheinlich aus Gefälligkeit, 1602 einige Abdecktücher für den Messkelch kaufte.[35] Zahlreiche spätere Quellen belegen weitere gemeinsame Interessen Sansedonis und Sfondratos, unter denen die Suche nach authentischen Heiligenportraits heraussticht. Als Nachfahr des Seligen sollte Sansedoni 1611 in Rom eine *Vita del beato Ambrosio Sansedoni da Siena* mit dem Frontispiz einer „VERA, QUÆ CREDITVR EFFIGIES" veröffentlichen. Deren Widmung an den Kardinal und Dominikaner Girolamo Bernerio (1540-1611) enthält eine Huldigung an die heilige Cäcilie, in deren römischer Basilika Sansedoni durch Bernerio am 26. November 1606 zum Bischof von Grosseto geweiht worden war und die er als besondere Fürsprecherin des Dominikanerordens bezeichnet.[36] Ebenso wie der Nachfahr Giulio befasste sich auch der Sieneser Maler Francesco Vanni (1564-1610),[37] der später für Sfondrato große Bedeutung erlangte, mit dem seligen Ambrogio Sansedoni (1220-1286): Er suchte dessen *vera effigies* für Kardinal Federico Borromeo, den Cousin Carlo Borromeos (1564-1631), in Siena[38] und malte für dessen *compagnia* 1584 einen *cataletto*.[39] Sansedoni und wahrscheinlich auch Vanni machten Paolo Camillo bereits im jugendlichen Alter mit Siena vertraut. Sein Großvater

31 Für eine Kurzbiographie Vitellis, siehe Gotor, 2002, S. 392-394. Vgl. auch Kapitel 2. 4.

32 Zu Sansedoni, siehe die Biographie in Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 181-182. Über dessen Lebensführung erscheint dort der treffende Satz (S. 181): „La sua casa non era ornata, che d'una bellissima libraria, e di molte sagre Imagini." Sfondrato war ähnlich eingerichtet. Vgl. Kapitel 2. 4.

33 *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 197.

34 Palazzi, 1703, S. 699: „[...] & cum Sansedonio, sacco indutus, vultu detecto septem Urbis ecclesias non semel religiose lustravit."

35 ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 2, Zahlung Nr. 77 vom 20. Juni 1602 von 30 *scudi*.

36 Anhang, Quelle 39.

37 Überblicke zu Vannis Aktivität geben Santi, 1980, und Sani, 1997, S. 412-417. Dessen Taufdatum vom 5. Januar 1564 entdeckte Bonelli, 1996, S. 95. Vgl. auch Kapitel 5. 1.

38 Siehe den Brief Vannis an Federico Borromeo in Anhang, Quelle 40. Zu Borromeo, der *vera effigies* und deren Kontext, siehe grundlegend Herklotz, 1985, S. 58-59 sowie S. 65-66.

39 In der Chronik der Bruderschaft im ASS, Patrimonio Resti 3, *Deliberazioni ed elenchi dei „Seggi"* (*1524- 1635*), f. 95 verso wird der *cataletto* als im Jahr 1584 vollendet genannt: „[...] fu finito di tutto p[r]onto el detto anno del [15]84." Zitiert nach Bagnoli, 1996, S. 90. Bagnoli datiert allerdings die Malereien Vannis auf 1585 (1996, S. 85).

Francesco hatte unter Kaiser Karl V. als *governatore* der Stadt fungiert und sich hierbei so große Achtung erworben, dass er und alle seine Nachkommen in den dortigen Adel aufgenommen wurden. Dies war der Epoche Sfondratos durchaus präsent; noch 1649 wurde es von Isidoro Ugurgieri Azzolini stolz verkündet.[40] Neben der Verbindung zum heimatlichen Mailand und später noch zu Bologna sollten die Kontakte zu den genannten Orten Sfondratos Handeln beeinflussen. Sie fanden auch in seinem Mäzenatentum einen bedeutenden Niederschlag.

Auch der nächste Studienort, das Collegio Borromeo in Pavia, hinterließ bleibende Eindrücke beim Heranwachsenden. Für seinen bedeutendsten Schulkameraden, Federico Borromeo, ist zumindest in späteren Jahren die Verehrung der heiligen Cäcilie bezeugt, deren leuchtendes Beispiel er Nonnen bei der Gesangsausübung ans Herz legte.[41] Sfondratos Interesse an der römischen Märtyrerin könnte hier zusätzlich geweckt worden sein. Sicherlich darf dies für weitere geistige Betätigungen gelten: Paolo Camillo besuchte die Sitzungen der *Academia Accuratorum*,[42] die Federico zur Pflege der „belle lettere" und von „alcuni più nobili, più laudevoli, e più utili arti" gegründet hatte.[43] Unter deren intellektuellen Disziplinen nahm die Architektur, die – den frühen Biographen nach – Borromeo durch den täglichen Aufenthalt in Pellegrino Tibaldis Kolleggebäude besonders faszinierte, einen Ehrenplatz ein.[44] Für ihre Schönheit begeisterte er zahlreiche Kameraden. Am Collegio erwarb Sfondrato den Titel eines *doctor iuris utriusque*,[45] weshalb ihm mit gleich doppelter Begründung noch 1610 als Bischof von Cremona der zweite Band von *Tractatus de advocato et causidico christiano* des Cremonenser Patriziers Giovanni Pietro Ala gewidmet wurde.[46]

Seine Karriere schritt voran, als er 1582 von Carlo Borromeo, der zuvor die Sfondrato-Villa in Bellagio besucht hatte, in der Kirche von Porlezza zum Subdiakon geweiht wurde.[47] Die Zeichen für eine kirchliche Laufbahn standen gut, zumal Paolo Camillos Onkel Niccolò 1583 von Papst Gregor XIII. (1572-1585) zum Kardinal erhoben wurde. Aber anscheinend machte der Vater, zu dieser Zeit spanischer Botschafter am Hof Savoyens,[48] immer noch Ansprüche auf den Sohn geltend, dessen Aufenthalt um den 3. November 1586 bei ihm in Turin

40 Anhang, Quelle 41.
41 Rivola, 1656, S. 758.
42 Rivola, 1656, S. 50 und S. 84.
43 Zitiert nach Rivola, 1656, S. 47. Hinweis in Càstano, 1957, S. 356, Fußnote 176.
44 Anhang, Quelle 42.
45 Càstano, 1957, S. 356 und Argelati, III, 1745, Spalte 1368.
46 Ala, 1610.
47 Sala, 1858, S. 122. Hinweis in Càstano, 1957, S. 356, Fußnote 178.
48 Càstano, 1957, S. 350-351.

bezeugt ist.[49] Doch hier verstarb der Baron unerwartet.[50] Nach dem Tod seines Vaters ging Paolo Camillo zunächst nach Mailand zurück, wo er um den 8. November 1587 dokumentiert ist.[51] Sein Fortkommen basierte nun allein auf dem Geschick seines Onkels, welcher dem Neffen wohl schon früher eine diesen absichernde Stellung zugedacht hatte.[52] So verzichtete Niccolò bereits 1578 zugunsten des Neffen auf die Olivetanerabtei von San Pietro al Monte bei Civate, um diesen mit Einkünften und Prestige zu bedenken.[53] Mit dem Onkel rückte Rom wieder in Paolo Camillos Blickfeld: Bartolomeo Zucchi, der auch eine Pension erwähnte, die ihm der spanische König gewährt hatte, schrieb ihm von dort: „Es liegt nun an Ihnen, in diese Stadt zu kommen, um ihre Qualitäten unter Beweis zu stellen."[54] Die Haltung der hierfür entscheidenden Person schien allerdings alles andere als eindeutig, war doch Niccolò offensichtlich bestrebt, jeden Vorwurf übermäßiger Verwandtenförderung von sich zu weisen. Es ist für die nachtridentinische Epoche durchaus bezeichnend, dass hierfür sogar der benachteiligte Paolo Camillo in einem Brief vom 27. Oktober 1587 verständnisvolle Worte fand.[55] Seine Zeilen sind äußerst aufschlussreich, da sie einen Zwiespalt aufzeigen, den Onkel und Neffe bis an ihr Lebensende spüren sollten. Ihr Handeln schwankte zwischen Familienpolitik und Amtsanspruch, zwischen den Notwendigkeiten spiritueller und temporaler Machtausübung. Diese konstante Unsicherheit beeinträchtigte ihre Entscheidungsprozesse, indem sie ihnen oft dramatisch die Unvereinbarkeit zweier Welten ins Bewusstsein rief.

Das für Paolo Camillos politische Karriere entscheidende Ereignis trat am 5. Dezember 1590 ein, als sein Onkel zum Papst gewählt wurde: Noch am selben

---

49 Càstano, 1957, S. 356 und Fußnote 179. Am 3. November 1586 schreibt Bartolomeo Zucchi Paolo Camillo nach Turin. Vgl. Zucchi, 1599, S. 17 recto-verso.

50 Laut Morigia starb der Baron am 23. April 1587. Siehe oben S. 21, Fußnote 3.

51 Zucchi, 1599, S. 31 recto-32 recto.

52 Ein besonderes Interesse Niccolòs für Paolo Camillo geht bereits 1588 aus einem Brief hervor (Anhang, Quelle 43). Das später zu besprechende Schreiben (vgl. Kapitel 2. 4) lässt sich nur durch die Tatsache erklären, dass der Kardinal seinen Einfluss an der Kurie zur Unterbringung des Neffen verwenden wollte.

53 Càstano, 1957, S. 356.

54 Übersetzung des Verfassers. Vgl. Zucchi, 1599, S. 51 recto, Schreiben vom 20. Oktober 1588: „Ma al presente mi rallegro con V.[ostra] S.[ignoria] Illustrissima de la pensione havuta da la Maestà del Re nostro, non per questo semplicemente; ma per la grata memoria, che mostra conservar di lei sì gran Principe. Resta ch'ella venga hormai in questa città à farsi conoscere per quella, che è, & à far chiaro il mondo quanto bene sia in lei impiegato questo, e sarà ogni altro aumento di bene. [...] Di Roma à' 20. d'Ottobre 1588."

55 Anhang, Quelle 44.

Tag verkündete man seine Erhebung zum Kardinalnepoten.[56] Damit waren, zumindest für die Dauer des Pontifikates, seine künftige Tätigkeit sowie sein Wirkungsort entschieden. Nachdem ihm am 19. in Abwesenheit der Purpur verliehen worden war,[57] traf er am 21. Dezember in Rom ein.[58] Seine Ernennung deckte sich mit weiteren Anstrengungen, zentrale Positionen des römischen Hofes mit Vertrauten des neuen Kirchenoberhauptes zu besetzen.[59] Für den Nepoten führte es zu einer Ämterhäufung: Er wurde Gouverneur von Spoleto und Fermo,[60] obgleich ihm dort jede direkte Regierungstätigkeit während des Pontifikats unmöglich gewesen sein dürfte, Präfekt der *Segnatura di grazia*, Mitglied der Kardinalskongregationen des *Sanctum Officium* und des *Index Librorum Prohibitorum* sowie Protektor der Olivetaner, deren Abtei San Pietro al Monte er bereits seit 1578 verwaltet hatte.[61] Zudem erhielt er am 30. Januar 1591 die Legation von Bologna und der Romagna,[62] für die er, dem es unmöglich war, das Machtzentrum Rom zu verlassen, noch am selben Tag einen Stellvertreter ernannte.[63] Die Berufung des Papstnepoten zum Legaten von Bologna stellte in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts keine unübliche Praxis dar, obwohl die eigentliche Amtsausübung erst in der nachpontifikalen Phase angetreten wurde.[64] Obgleich sowohl die Bindung an Bologna als auch die an

56 Anhang, Quelle 45. Es ist bezeichnend, dass anlässlich der Ernennung Paolo Camillos verwandschaftliche Beziehungen, besonders die zu den Este, intensiv herausgestellt werden. Für Letztere, siehe auch *ibidem*, Quellen 46-48.

57 Anhang, Quelle 49. Für das Datum, siehe auch *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 54, Spalte 1, Fußnote 1: „1590 Dec.[ember] 19 card.[inalis] creatus est Paulus Camillus Sfondratus Mediolanensis, papae fratris filius annos natus XXX et amplius, ab Urbe absens; Dec.[ember] 22 admissus est ad osculum pacis; [...]" Für die Erhebungen auch der beiden anderen Papstneffen in kirchenstaatliche Ämter, siehe den Brief Ossats an Königinwitwe Louise de Lorraine vom 22. Januar 1591 (Ossat, I, 1698, S. 40, Briefnummer VII).

58 Anhang, Quellen 50-51. Laut einem *avviso* (BAV, Urb. lat. 1058, f. 660 verso) wurde Paolo Camillo von zwölf Kardinälen empfangen und erhielt das Birett in den Zimmern des Papstes.

59 Anhang, Quelle 47.

60 Für dieses Amt, siehe Weber, 1994, S. 914.

61 Für die Ämterhäufung Sfondratos, siehe Anhang, Quellen 52-54.

62 Weber, 1994, S. 152. Wie dort angegeben, ist Paolo Camillo erstmals am 22. August 1592 in Bologna dokumentiert. Dies bestätigt auch eine Inschrift, welche in Kapitel 3 diskutiert wird.

63 Zum Vizelegaten bestimmte er Ferrante Farnese, den Bischof von Parma. Vgl. Weber, 1994, S. 152.

64 Auch der Großneffe Sixtus' V., Alessandro Damasceni Peretti, wurde am 26. Oktober 1587 auf diesen Posten berufen, den er erstmalig am 30. Oktober 1590 – und damit in der Zeit nach dem Tod seines Onkels am 27. August – persönlich einnahm. Vgl. Weber, 1994, S. 152.

die Olivetaner im Mäzenatentum Paolo Camillos eine nicht unwichtige Rolle spielen sollten, ist für eine Würdigung des Entstehungskontextes der Cäcilienstatue vor allem ein Akt Niccolòs von zentraler Bedeutung: Der neue Papst, welcher den Namen Gregor XIV. wählte, vertraute seinem Neffen die Titelkirche von Santa Cecilia in Trastevere an, deren Kardinal er bis zur Ernennung gewesen war.[65] Das Übergabedatum besaß eine symbolische Bedeutung: Gregor legte es auf den 14. Januar 1591. Sechs Jahre zuvor hatte sein Vorbild und Förderer Gregor XIII. genau an diesem Tag ihm selbst die Basilika zugesprochen.[66]

Als zweitwichtigster Politiker des Kirchenstaates stand der Nepot schon bald im Zentrum der Aufmerksamkeit. Bereits die frühen *avvisi*, handschriftliche diplomatische Berichte, welche die Machtzentren außerhalb Roms von den dortigen Ereignissen in Kenntnis setzten, erstellen ein biographisches Profil des Kardinalnepoten, das auch in Zukunft konstant bleiben sollte. Sfondrato wurde – wohl unter Bezugnahme auf seinen Aufenthalt am Turiner Hof – ehemaliger *ministro* des Königs von Spanien genannt, worauf eine große Vertraulichkeit zwischen ihm und dem iberischen Thron entstanden sei.[67] Dies deckte sich mit der Beobachtung, dass er in Rom zunächst im Palast des spanischen Botschafters aufgenommen wurde, wo, zumindest nach einer Quelle,[68] seine Amtseinsetzung durch Gregor mit der Übergabe des Biretts stattfand. Man verdeutlichte so auch zeremoniell, dass Paolo Camillos politische Orientierung primär spanischen Interessen entsprach und entsprechen würde, wie man es gemeinhin auch vom Pontifikat seines Onkels erwartete.[69] Neben dieser weltpolitischen Ausrichtung fiel zeitgenössischen Beobachtern, die im Persönlichkeitsprofil des Neuankömmlings die Grundlagen seiner zukünftigen Politik voraussehen wollten, Sfondratos Bindung an die Oratorianer auf.[70] Ferner

65 *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 60 sowie Anhang, Quellen 55-56.

66 Niccolò Sfondrato war am 12. Dezember 1583 zum Kardinal ernannt worden (*Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 51). Er präsentierte sich jedoch erstmals am 20. Dezember 1584 am päpstlichen Hof und wurde am 7. Januar 1585 offiziell in sein Amt eingesetzt. Damit kann die bisherige Annahme, Niccolò sei nach seiner Ernennung erstmals im Frühjahr 1585 nach Rom gekommen (Càstano, 1957, S. 330), revidiert werden. Am 14. Januar 1585 erhielt Niccolò Santa Cecilia als Titelkirche (*Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 52, Fußnote 5 und Borromeo, 2000, S. 235). In einer späteren Publikation gibt Borromeo (2002, S. 221) irrtümlich das Jahr 1584 an.

67 Anhang, Quelle 46.

68 Anhang, Quelle 51.

69 Einen Überblick hierzu in Baernstein, 2002, S. 147. Siehe auch Quelle 57, eine politische Einschätzung Kardinal Niccolò Sfondratos vom Juli 1589. Am 3. Juli 1591 meldet überdies ein *avviso*, der spanische König wolle für Sfondrato eine Pension von 7 000 *scudi* einrichten (BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 101 recto).

70 Anhang, Quelle 49. Vgl. auch Bentivoglio in Anhang, Quelle 27.

wurde er als intelligent, machtbewusst und umsichtig beschrieben auch, weil ihn diplomatische Erfahrung auszeichne.[71]

So wunderte sich niemand, dass sein päpstlicher Oheim ihm sofort die Leitung des Staatssekretariates übertrug.[72] Neben anderen bedeutenden politischen Befugnissen vertraute ihm Gregor die Aufgabe an, über Bittbriefe zu entscheiden, die an den Papst persönlich gerichtet waren und die dieser bei Einverständnis traditionell mit der Unterschrift „Fiat ut petitur" versah.[73] Damit erhielt Paolo Camillo eine Stellung, die bislang allein dem Kirchenoberhaupt vorbehalten war. Der Papst schien diese Ermächtigung lange vorbereitet zu haben, da eine solche Absicht bereits kurz nach Regierungsantritt, in einer Nachricht vom 29. Dezember 1590, vermerkt wird.[74] Anfangs äußern sich die *avvisi* positiv über Sfondratos Fähigkeiten; eine zeitgenössische Quelle berichtet sogar voller Erstaunen: „Der neu ernannte Kardinal erledigt seine Geschäfte so gut, dass es ein wahres Wunder ist."[75]

Doch schien der Papst den Bogen allmählich zu überspannen: Bereits zu Beginn des Jahres 1591 wurden regelmäßig Stimmen über den beängstigenden Machtzuwachs des Kardinals und dessen Bestechlichkeit laut.[76] Es häuften sich aufgebrachte Notizen über die Gunsterweise Gregors,[77] die am 2. Februar 1591 in der päpstlichen Absichtserklärung gipfelten, alle weltlichen Geschäfte des Kirchenstaates in die Hand Paolo Camillos legen zu wollen.[78] Dies beschwor die Opposition einiger Kardinäle herauf. Sie setzten sich gegen die Stellung des Nepoten zur Wehr, wobei sie insbesondere die Verleihung des Präfektenamtes der *Segnatura* an diesen kritisierten. Notgedrungen verzichtete das Kirchenoberhaupt auf sein Vorhaben und entzog dem Neffen diese Aufgabe.[79]

---

71 Anhang, Quelle 46.

72 Pastor, X, 1926, S. 536 und Laurain-Portemer, 1973, S. 502-505. Für den Hinweis auf die letztgenannte Studie danke ich Daniel Büchel.

73 Pastor, X, 1926, S. 539. Die grundlegende Studie dieses Themas ist Baumgarten, 1910.

74 Anhang, Quelle 58. Nicht angezeigt in Baumgarten, 1910, S. 91-93.

75 Übersetzung des Verfassers. Vgl. BAV, Urb. lat. 1058, f. 679 recto (undatiert, aber nach dem 26. 12. anzusiedeln): „È vero che'l novello Car.[dina]le fa tanto sicuram[en]te tutte le sue attioni ch'è una maraviglia." Zitiert mit falscher Seitenzahl in Pastor, X, 1926, S. 536, Fußnote 6. Mit ähnlichem Tenor, *ibidem*, f. 676 recto.

76 Anhang, Quelle 59. Càstano (1957, S. 387, Fußnote 180) sieht in den Bemerkungen – im Gegensatz zum Verfasser – lediglich ein Lob Sfondratos.

77 Anhang, Quelle 60.

78 Anhang, Quelle 61.

79 BAV, 1059, I, f. 63 verso. Angezeigt in Baumgarten (1910, S. 93) – fälschlicherweise als f. 64 verso. Siehe dort auch den Hinweis auf *ibidem*, f. 70 verso. Hinweis auch in Càstano, 1957, S. 390, Fußnote 197.

Angesichts solcher Entwicklungen dürfte es sich um keinen Zufall handeln, wenn der spätere Heilige Andrea, eigentlich Lancellotto Avellino (1521-1608) am 7. Februar 1591 Sigismonda d'Este brieflich bittet, die ursprüngliche Bescheidenheit ihrer Söhne Ercole und Paolo Camillo zu wahren, die er persönlich kennengelernt habe. Obwohl sich Avellino ausschließlich lobend über die Sprösslinge Sigismondas äußert, lässt die Eindringlichkeit seiner Worte darauf schließen, dass er eben diese positiven Charaktere in Gefahr sieht.[80]

Paolo Camillo fand sich mit einer solchen Situation keineswegs ab, zumal ihn sein Wissen um den äußerst labilen Gesundheitszustand seines Onkels drängte, seine Machtbasis für die nachpontifikale Zeit zu sichern. Ein Mittel hierzu war die Ernennung von Sfondrato nahestehenden Kardinälen, die – erfahrungsgemäß – im Konklave eine Partei unter seiner Führung bilden würden. Darum drängte der Neffe inständig auf neue Berufungen.[81] Teilweise waren seine Bemühungen von Erfolg gekrönt: So gelang es ihm im März 1591, seinem Jugendfreund, dem Schweizer Nuntius Monsignor Ottaviano Paravicini (auch Pallavicini, Paravicino bzw. Pallavicino, 1552-1611),[82] zu einem Kardinalshut zu verhelfen und damit Monsignor Gaspare Alfonso Visconti (1552-1608), den eigentlichen Favoriten für diese Rolle, auszustechen.[83] Dass sich hierbei Paolo Camillo sogar der Intervention Neris versichern konnte,[84] zeigt seine nach wie vor enge Bindung an den Gründer der Oratorianer, über den sich die beiden Freunde wohl kennengelernt hatten.[85]

Die von Sfondrato gewünschten Kardinalserhebungen wurden in Rom misstrauisch betrachtet. Die Proteste gegen den Nepoten, dessen Impertinenz und

80 Anhang, Quelle 62. Ähnlich beschwört Avellino (1732, S. 41-42) auch Sigismonda selbst am 26. April 1591.

81 Anhang, Quelle 63.

82 Es handelt sich um die Linie der Markgrafen von Marcherio, deren Lebensmittelpunkt überwiegend in der Lombardei lag, und nicht um das weitverzweigte Genueser Adelsgeschlecht der Pallavicini. Der Vorname Paravicinis, der häufig auch – fälschlicherweise – als Ottavio angegeben wird, folgt der *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 54. Zur Freundschaft zwischen Sfondrato und Paravicini, siehe auch British Library, Additional Manuscripts, 28 463, f. 190 verso: „Paravicino per la stretta amicizia che hebbe con Sfondrato Gregorio XIIII il fece cardinale [;] e homo di honesta [e di] lettere [;] professa bonta di vita [;] di fare il card.[ina]le Principe, di sapere ogni cosa, [...]"

83 Anhang, Quellen 64-65. Eventuell war Visconti bereits damals der Kandidat von Paolo Camillos Schwester Anna (siehe Kapitel 2. 2). Neben Paolo Camillo und Paravicini erhob Gregor XIV. insgesamt noch die Kardinäle Ottavio Acquaviva d'Aragona der Ältere, Odoardo Farnese und Flaminio Piatti. Vgl. *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 54.

84 Anhang, Quelle 65.

85 Paravicini war von 1558 bis 1564 daheim von Baronio erzogen worden (Guerrieri Borsoi, 2000, S. 36, Fußnote 43).

Bestechlichkeit seine Machtstellung immer unerträglicher machten, nahmen zu.[86] Einstweilen konnten diesem jedoch solche Vorwürfe kaum zusetzen, zumal er wohl auch finanziell besser gestellt war als seine Amtskollegen. Wie aus den päpstlichen *mandati segreti* hervorgeht, wurde ihm eine monatliche Provision von 300 *scudi* zugeteilt, wogegen sich seine Amtsbrüder mit 100 bis 150 begnügen mussten.[87] Neben solchen Zuwendungen ergingen weitere an die übrigen Familienangehörigen des Papstes. So erhielten etwa am 29. Januar 1591 Ercole Sfondrato als *Generale di Santa Chiesa* 12 000, Paolo Camillos Mutter 4 000 und seine Schwester Anna 2 000 *scudi d'oro* von der Camera Apostolica.[88] Der für den ökonomischen und sozialen Aufstieg der Familie wichtigste Schritt erfolgte jedoch im Mai 1591: Ercole, der ältere der weltlichen Nepoten, wurde vom Papst mit dem Herzogtum von Montemarciano bei Ancona in den Marken belehnt, welches ihm neben einem prestigereichen Titel 15 000 *scudi* an jährlichen Einkünften einbrachte.[89] Die Hauptlinie der Sfondrato erhielt hierdurch einen erblichen Feudalstaat, der sie zu politisch weitgehend unabhängigen Landesherren machte. Paolo Camillo trug das Seinige dazu bei, dass sich die wachsende Bedeutung der Papstfamilie auch in Fragen der Etikette manifestierte: So wies er seinen Bruder Ercole auf die päpstliche Entscheidung hin, dass diesem, dem *Generale di Santa Chiesa*, auch der Herzog von Parma als *soldato privato* zu dienen habe.[90] Das durch Papst Gregor verliehene Amt bot Ercole Gelegenheit, sich dem Oberhaupt des etablierteren, obgleich ursprünglich ebenfalls durch päpstliche Gunst emporgekommenen Hauses überlegen zu zeigen.

In der römischen Gesellschaft konnte dies nicht ohne Folgen bleiben. Die Einschätzung einer den Kirchenstaat schädigenden Wirkung Paolo Camillos teilt sogar der den spanienfreundlichen Sfondrato wohlgesonnene Don Enrique de Guzmán y Ribera, Graf Olivares (1540-1607), der am 17. Januar 1591 an seinen König Philipp II. (1556-1598) schreibt: „Das Schlimmste ist, dass er dem Neffen eine unendliche Machtbefugnis gibt, weit mehr als es dessen Würde zukommt."[91]

86 Anhang, Quelle 66.

87 Facini, 1911, S. 193 verweist auf ASR, Archivio Camerale, Mandati segreti, Nr. 57, c. 21.

88 Facini, 1911, S. 193 verweist auf ASR, Archivio Camerale, Mandati segreti, Nr. 57, c. 28.

89 Die Belehnung Ercoles mit Monte Marciano erfolgte am 10. Mai 1591. Anschliessend erhielt dieser während der Investitur zum *Commandante generale di Santa Chiesa* in Santa Maria Maggiore am 12. Mai 1591 von seinem Onkel den Herzogtitel für das Fürstentum. Vgl. Facini, 1911, S. 174.

90 Siehe das Schreiben Paolo Camillos an seinen Bruder vom 24. August 1591 in BAV, Urb. lat. 865, ff. 625 recto–verso.

91 Übersetzung des Verfassers aus Càstano, 1957, S. 388, Fußnote 184. Der Brief befindet sich im Archiv von Simancas, Estado, 957. Ossat (1698, I, S. 44-47, besonders S. 46 (Briefnummer X)) bemerkt in seinem Brief an Königinwitwe Louise de Lorraine vom 15. April 1591

In einem weiteren Brief vom 29. Januar kommentiert er wiederum in kritischem Ton die Gunstzuweisungen des Papstes mit dem lakonischen Fazit, dass man nun – trotz eines anfänglich vernünftigen Umgangs mit Paolo Camillo und Ercole – eine weit größere Begünstigung wahrnehme, als man es in Anbetracht der Lebensführung Gregors als Kardinal habe erwarten können.[92]

Der körperliche Verfall und der zunehmende Nepotismus des Papstes werden von Olivares im Februar 1591 als parallele und damit wohl auch einander bedingende Phänomene wahrgenommen. Sie veranlassen ihn zu der Aussage: „Der Papst zeigt jeden Tag größere Schwäche und Anhänglichkeit an die Seinigen sowie Unterwerfung unter den Kardinalnepoten, der derjenige ist, der regiert; und der Neffe reisst so viele Angelegenheiten an sich, dass er nicht in allen reüssiert und daraus Schwierigkeiten folgen."[93] Die Meinung des Grafen deckt sich mit der anderer Beobachter der politischen Szene Roms, etwa der des Kardinals Giulio Antonio Santori, genannt Santa Severina (1532-1602),[94] und der des Luccheser Botschafters Bernardo Bernardini, der in dem Bericht von seiner Mission am 9. Mai 1591 Paolo Camillo mit den Worten „il quale ha in mano il governo di tutte le cose" beschreibt.[95] Kurz zuvor, am 30. März, hatten erneut einige Würdenträger moniert, dass anstelle des erkrankten Papstes Paolo Camillo den Vorsitz der *Segnatura di grazia* führen sollte.[96]

Durch diese Zeugnisse dürfte gesichert sein, dass Sfondrato aufgrund der gesundheitlichen Lage und der Nachgiebigkeit seines Onkels die üblichen Kompetenzen eines nachtridentinischen Kardinalnepoten weit überschritt. Hierbei scheint er zudem den Bogen dermaßen überspannt zu haben, dass seine Umgebung die Notwendigkeit spürte, Zuständigkeitsbereiche eines solchen Funktionsträgers an sich zu definieren. Auch die Einschätzung der päpstlichen Tauglichkeit blieb hiervon nicht unberührt. Man konstatierte einen Konflikt zwischen der zeitgeschichtlichen und der geistigen Rolle des Kirchenoberhauptes, den Gregor selbst als eine innere Zerissenheit zu spüren schien. Sie machte ihn letztlich durch die jederzeit zu äußernde Anklage, er habe das Ideal des nachtridentinischen Papsttums durch die Begünstigung seiner Familie verraten, erpressbar. Gerade die Kardinäle, die selbst im tridentinischen Geist aufgewachsen waren, konnten einen solchen Vorwurf leicht instrumentalisieren.

---

lakonisch: „ [...] m'en allai tout droit à Monsieur le Cardinal Sfondrat, son neveu, qui fait tous les afaires; [...]"

92 Càstano, 1957, S. 388, Fußnote 187 (Brief im Archiv von Simancas, Estado, 957).

93 Übersetzung des Verfassers aus Càstano, 1957, S. 389 und Fußnote 188 nach einem Brief an Philipp II. vom 12. Februar 1591 im Archiv von Simancas, Estado, 957.

94 Anhang, Quelle 67.

95 Zitiert in Pellegrini, 1901, S. 196.

96 Anhang, Quelle 68.

Besonders deutlich zeigen sich diese Mechanismen bei fortschreitender Verschlechterung der Gesundheit des Papstes. Als Sfondrato ebenso wie die anderen Familienmitglieder immer deutlicher auf Kardinalsernennungen drängte, reagierte dieser verstört und berief sich – im Hinblick auf sein Seelenheil – auf die spirituelle Dimension seines Amtes.[97] Selbst wenn sich diese Haltung immer wieder – vor allem in Zeiten gesundheitlicher Probleme – offenbarte, war sie aber nicht von Dauer.

Symptomatisch zeigt sich dies im Falle der umstrittenen Neubelehnung Ferraras, für die der amtierende Herzog Alfonso II., der trotz fehlender direkter Nachkommen erreichen wollte, dass die Herrschaft seiner Familie in dem Feudalstaat fortgesetzt würde, im August 1591 eigens nach Rom kam.[98] Rechtlich fiel dieser Fall in eine Grauzone: Es handelte sich um ein Territorium des Kirchenstaates, dessen Gebiete, laut der Bulle Pius' V. *Admonet nos* (auch *De non alienandis Ecclesiae fundis* oder *De non infeudandis*) vom 29. März 1567 nicht mehr als Lehen vergeben werden durften, um eine Schwächung der päpstlichen Macht zu vermeiden. Der Sonderfall einer auf eine Nebenlinie ausgedehnten und dadurch lediglich verlängerten, nicht aber neu eingerichteten Investitur war hier nicht vorgesehen.[99] Dies aber favorisierten die Sfondrato ebenso wie Philipp II.: Thronfolger sollte der spanientreue Filippo d'Este, Bruder der Papstschwägerin Sigismonda werden.[100] Auch Alfonso war mit dieser Entscheidung einverstanden. Neben Filippo und einigen seiner Höflinge betrachteten die zeitgenössischen Kommentatoren vor allem Paolo Camillo, der laut Santori den Papst zumindest in diesem Bereich völlig kontrollierte, als Drahtzieher in dieser Angelegenheit.[101] Das kapitolinische Treffen zwischen Gregor und dem Herzog wurde somit auch auf die Bemühungen des Nepoten zurückgeführt,[102] der nur allzu gern seinen Onkel auf dem Ferrareser Thron gesehen hätte. Entsprechend geschickt wurde die Prozedur wohl hauptsächlich von Paolo Camillo eingefädelt. Wie ein *avviso* vom 21. August 1591 vermerkt, setzte das Kirchenoberhaupt eine Kardinalkongregation von dreizehn Mitgliedern zur Beratung darüber ein, ob die fortgeführte Belehnung der Este mit Ferrara rechtens sei,[103] und erwei-

97 Anhang, Quelle 69.

98 Facini, 1911, S. 183. Vgl. auch Anhang, Quelle 70.

99 Siehe die aktuelle Zusammenfassung der Debatte von Borromeo, 2002, S. 223-224.

100 Pastor, X, 1926, S. 552. Für eine Synthese der Gesamtentwicklung, siehe Pastor, X, 1926, S. 552-555.

101 Facini, 1911, S. 181.

102 Camillo Capilupi in Facini, 1911, S. 180-181 (nach Capilupi, *Trattato come il ducato di Ferrara tornasse alla Sede Apostolica*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Gesuitici, 289, 2418).

103 BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 194 recto. Bei den Kardinälen der Kommission handelt es sich um Ippolito Aldobrandini, Michele Bonelli (genannt Alessandrino), Ascanio Colonna,

terte somit scheinbar den Kreis der verantwortlichen Entscheidungsträger. Doch ein beigefügter Kommentar verdeutlicht, dass nach Meinung des Autors diese vom Papst ernannte Vereinigung überwiegend aus Purpurträgern bestand, die Veranlassung hätten, sich Gregors' Willen zu beugen.[104] Allerdings verhielten sich nicht alle der auserwählten Kardinäle erwartungsgemäß. Den von vornherein als Antagonisten der Sfondrato-Fraktion eingeschätzten Ippolito Aldobrandini, Giovanni Antonio Facchinetti der Ältere, Gabriele Paleotti und Antonio Maria Salviati traten nämlich bereits zum 24. August Ascanio Colonna, Alfonso Gesualdo und Vincenzo Laureo zur Seite, von denen man eigentlich eine entgegengesetzte Stellungnahme erwartet hätte, weil sie entweder der Papstfamilie oder aber dem Königreich Spanien oder der Este-Dynastie verbunden waren.[105]

Noch stärkere Proteste regten sich jedoch außerhalb der Kongregation. Vor allem Kardinal Iñigo d'Avalos de Aragón warf dem Papst vor, sein Hirtenamt durch politisches Handeln zu korrumpieren, und setzte diesen somit moralisch unter Druck.[106] Er ging sogar so weit, diesem öffentlich den Psalmvers 109, 4 „Der Herr hat geschworen und nie wird's ihn reuen: Du bist Priester auf ewig nach der Ordnung des Melchisedeks[.]"[107] entgegen zu schleudern. Sfondrato versuchte hingegen die Bulle Pius' V. zu entkräften, indem er verkündete, einige handschriftliche Äußerungen Gregors XIII. gefunden zu haben, welche deren Rechtmäßigkeit anzweifelten.[108] Der Beobachter Camillo Capilupi nannte ihn bei dieser Gelegenheit „il vero papa per l'autorità che gli aveva data lo zio e per quella che si pigliava".[109] Tatsächlich gelang es ihm, die offizielle Bestätigung der Bulle durch seinen Onkel langfristig zu blockieren.[110] Deren verspätete Wiederauflage – trotz eines Datums, das auf eine Entstehung in den ersten Tagen

---

Giovanni Antonio Facchinetti (genannt Santiquattro) der Ältere, Alfonso Gesualdo, Scipione Lancellotti, Vincenzo Laureo (genannt Mondovì), Lodovico Madruzzo, Girolamo Mattei, Gabriele Paleotti, Flaminio Piatti, Antonio Maria Salviati und Agostino Valier. Siehe Facini, 1911, S. 185 und Fußnote 3.

104 Anhang, Quelle 71. Analysiert in Facini, 1911, S. 186, die aber auch Quellen anführt, welche der augenscheinlich so positiv für Gregors Erfolg plädierenden Bewertung einiger Kardinäle widersprechen.

105 Anhang, Quelle 72.

106 Anhang, Quelle 73. Der Kardinal bezieht sich auf den Psalmvers 109, 4: „Iuravit Dominus et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech." Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 912. Interpunktion des Verfassers.

107 Deutsch nach *Die Bibel*, 1980, S. 674.

108 Facini, 1911, S. 187.

109 Camillo Capilupi zitiert in Facini, 1911, S. 187.

110 Facini, 1911, S. 190.

des gregorianischen Pontifikates verwies – konnte somit Anfang Oktober 1591 zum Symbol seines Scheiterns in der Ferrara-Affäre werden.[111]

Dies hatte die politische Situation allerdings schon wesentlich früher begünstigt. Bereits am 31. August 1591 wird berichtet, dass eine Mehrheit des Kardinalkollegiums gegen die Neubelehnung Ferraras sei.[112] Im letzten Konsistorium der Regierungszeit Gregors, am 13. September, dem außer drei erkrankten Kardinälen alle vierzig in Rom versammelten Purpurträger beiwohnen, kam es zur Auflehnung gegen den Papst, welcher die Versammlung auf seine Auslegung der Bulle verpflichten wollte.[113] Ihm gegenüber benahmen sich Ippolito Aldobrandini, Federico Borromeo, Enrico Caetani, Iñigo d'Avalos de Aragón, Girolamo Mattei, Gabriele Paleotti, Guido Pepoli, Alessandro Damasceni Peretti (genannt Montalto), Mariano Pierbenedetti und Antonio Maria Sauli respektlos und verweigerten sogar den Gruß.[114] Ein Brief des toskanischen Korrespondenten Giovanni Niccolinis an seinen Großherzog vom 13. September 1591 bezeugt, dass es schon lange nicht mehr einen ähnlichen Aufruhr der Purpurträger gegen das Kirchenoberhaupt gegeben habe.[115]

Es ist bezeichnend, dass sich bereits in diesem Kontext Stimmen finden, die – anfangs allerdings zur Verteidigung Gregors – eine Beziehung zwischen den Lehen von Ferrara und Montemarciano herstellten. Da Letzteres an Ercole Sfondrato übertragen worden sei, hätte das Kirchenoberhaupt auch das Recht, Ferrara Filippo d'Este anzuvertrauen.[116] Auch wenn auf die verschiedenen Rahmenbedingungen verwiesen wurde, in denen diese beiden Lehen der päpstlichen Amtsgewalt unterständen, weist die Parallelisierung der Territorien auf eine potentielle Gefahr für die Sfondrato hin, die demnach ebenso wenig sicher über Montemarciano wie über Ferrara verfügen konnten.[117] Vielleicht angesichts dieser Tatsache versuchte Paolo Camillo den Papst, als dessen Position in der Affäre zu schwanken begann, dazu zu bewegen, das Verhalten der aufsässigen Kardinäle hart zu bestrafen und einige sogar gefangen nehmen zu lassen.[118]

---

111 Anhang, Quelle 74. Die Quelle zeigt auch, dass Sfondrato um die Todeskrankheit seines Onkels wusste.

112 BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 215 recto.

113 Càstano, 1957, S. 430.

114 Facini, 1911, S. 188.

115 Facini (1911, S. 188) zitiert einen Brief Niccolinis an den Großherzog vom 13. September 1591 (ASF, Mediceo del Principato, 3300): „Si va dubitando che possa nascere qualche accidente non essendo mai più stato il collegio così alterato et sollevato da gran tempo in qua quanto per questa causa et similmente il Papa mal contento e mal satisfatto de' cardinali."

116 Anhang, Quelle 75. Analysiert in Facini, 1911, S. 189.

117 Facini, 1911, S. 191.

118 Facini, 1911, S. 189.

Inzwischen war es am 28. August zur Überführung des Körpers von Sixtus V. (1585-1590) in dessen gerade vollendete Grabkapelle in Santa Maria Maggiore gekommen. Niccolini deutete in einem Brief nach Florenz den großen Volkszulauf, der hierbei entstand, in erster Linie als demonstrative Hasskundgebung gegenüber dem amtierenden Papst und dessen Kardinalnepoten, die sich insbesondere durch ihr Verhalten in der Ferrara-Affäre allgemein unbeliebt gemacht hätten.[119] Sollte Niccolinis Einschätzung den Tatsachen entsprechen, so dürfte man davon ausgehen, dass sich die römische Bevölkerung offensichtlich einen positiven Effekt von der Eingliederung Ferraras versprach, den Gregor durch seine familiären Interessen gefährdete. Aus ähnlichen Motiven, aber auch wegen anderer klientelärer Verpflichtungen, dürfte sich die Mehrheit der Kardinäle gegen die Fortführung der Este-Belehnung gewandt haben. Ihre Auseinandersetzung mit dem Papst führte zu einer Verhärtung der Fronten und schuf den Sfondrato insbesondere zwei Gegner unter den Purpurträgern, die hintereinander nach dem Ableben Gregors den päpstlichen Thron besteigen sollten: Giovanni Antonio Facchinetti der Ältere (1519-1591) und Ippolito Aldobrandini (1536-1605).

Bei beiden handelte es sich um bedeutende Juristen, welche direkt in die Ferrara-Affäre involviert waren. Ersterer hatte als Ratgeber Gregors XIII. schon 1573 anlässlich eines ersten Ersuchens Alfonsos, die Investitur des Herzogtums auf eine Nebenlinie zu übertragen, nach einer Prüfung der Rechtslage erklärt, dass dies nicht möglich sei.[120] Aldobrandini hingegen war in eine dermaßen starke Opposition zu Gregor getreten, dass er im entscheidenden Konsistorium erklärt hatte, diesem nicht weichen zu wollen, selbst wenn man ihn dafür in Stücke risse.[121]

Wohl auch angesichts dieser angespannten politischen Situation schwanden die Kräfte des Papstes zunehmend. Da um den 25. September sein Gesundheitszustand keine kräfteraubenden Verhandlungen mehr zuließ, kehrte Alfonso Rom unverrichteter Dinge den Rücken.[122] Die politischen Wirren waren damit für die Sfondrato noch keineswegs ausgestanden. Aufgrund der fortschreitenden Krankheit Gregors bemühte sich dieser, seine irdischen Verhältnisse dauerhaft zu regeln, und verstrickte sich einmal mehr in den Schlingen familiärer

119 Niccolini an Belisario Vinta vom 26. August 1591 (zitiert nach Facini, 1911, S. 192 und Fußnote 8 aus ASF, Mediceo del Principato, 3300): „Da questo applauso conoscerà il Papa et li altri che se bene quel papa non pareva amato, che questo è odiatissimo et che, se niente mancava, questa causa di Ferrara ha fatto dannare più le attioni di Sua Santità et di Sfondrato."

120 Càstano, 1957, S. 424.

121 Càstano, 1957, S. 431, Fußnote 472.

122 Facini, 1911, S. 190.

Verpflichtungen, die ihm unvereinbar mit pastoralen Aufgaben schienen. Seines baldigen Endes gewiss, sandte er drei Breven aus, die alle der Absicherung seiner Verwandtschaft dienen sollten: Eines befreite den weltlichen Nepoten Ercole von der Pflicht, jemals Rechenschaft über die von der Camera Apostolica erhaltenen Gelder ablegen zu müssen, da sie alle als Unterstützung in den Frankreichkrieg geflossen seien; ein weiteres entband Paolo Camillo jeder Verantwortung, in der Ferrara-Affäre gegen die Gesetzeslage verstoßen zu haben; das dritte ermächtigte schließlich Paravicini, Paolo Camillos Jugendfreund, trotz seiner fehlenden offiziellen Einsetzung ins Kardinalsamt am Konklave teilzunehmen, um die Sfondrato-Fraktion bei der nächsten Papstwahl zu stärken.[123] Doch damit nicht genug: Am 5. Oktober meldet ein *avviso*, der Papst habe durch ein *motu proprio* versucht Montemarciano endgültig für seine Angehörigen zu sichern.[124] Am selben Tag findet sich die Nachricht, dass Gregor – den Tod vor Augen – alle päpstlichen Kassen geplündert hätte, um den Nepoten Geld zukommen zu lassen.[125] Paolo Camillo arbeitete unterdessen unverdrossen an der Stärkung seines politischen Einflusses: Er bestürmte den Papst, vierzehn Kardinäle zu ernennen. Angesichts einer dermaßen übertriebenen Forderung verzichtete dieser jedoch sogar auf seine ursprüngliche Absicht, fünf zu berufen.[126] Um seine Vorstellungen dennoch zu verwirklichen, setzte der Nepot alles daran, das Leben Gregors zu verlängern und begann, dessen Ärzte unter Druck zu setzen.[127] Doch mittlerweile dürfte die Aussichtslosigkeit der Lage allen bekannt gewesen sein: Am 12. Oktober wird berichtet, dass die in Rom ansässigen Familienangehörigen der Sfondrato, sobald Gregor verstorben sei, die Flucht ergreifen wollten, um Wertgegenstände und das eigene Leben zu retten.[128]

123 Für die Absolution Sfondratos, siehe Facini, 1911, S. 190 und Anhang, Quelle 76. Mit gleichem Tenor auch BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 281 verso. Das in der Quelle erwähnte Breve wiederspricht Facinis Meinung (1911, S. 191) zumindest in Bezug auf Ercole Sfondrato, der somit von Rechtfertigungen seiner Ausgaben päpstlicher Gelder entbunden wurde.

124 Facini, 1911, S. 191 und Anhang, Quelle 77. Mit dem gleichen Tenor auch BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 299 verso.

125 Anhang, Quelle 78.

126 Anhang, Quelle 79.

127 Pastor, X, 1926, S. 556 und Anhang, Quelle 80. Siehe mit dem gleichen Tenor BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 314 recto. Der Arzt Castelvetro hatte noch um den 27. September behauptet, der Papst könne bei entsprechender Medikation noch drei oder vier Jahre leben. Siehe den Brief Niccolinis an den toskanischen Großherzog vom 27. September 1591 (zitiert in Facini, 1911, S. 191-192).

128 Anhang, Quelle 81.

Der am 16. desselben Monats eingetretene Papsttod dürfte so niemanden unvorbereitet getroffen haben. Ernüchtert zieht man eine Bilanz des Pontifikats: Ein hemmungsloser und seit Ende des Tridentinums unübertroffener Nepotismus wird Gregor als grobes Versagen angelastet.[129] Darüber hinaus wirft man dem Kardinalnepoten vor, durch Anmaßung und ungehemmtes Streben alle Macht an sich gerissen, ohne sie eigentlich ausüben zu können, und sich überdies auf Kosten eines nachhaltig geschädigten Kirchenstaats schamlos bereichert zu haben. Gegenüber ihrem Wohltäter hätten die Neffen blanken Zynismus walten lassen: Wie der päpstliche Zeremonienmeister Giovanni Pietro Mucanzio in seinem *diario ceremoniale* vermerkt, verließen sie ihren toten Gönner „ohne jede Barmherzigkeit und ohne jeden Anstand".[130]

Paolo Camillo verblieben nach Pontifikatsende immerhin noch Einkünfte von 32 000 *scudi*.[131] Doch sonst besaß er keinen Grund zur Freude. Erwartungsgemäß hatte sich das politische Klima in Rom sehr zu seinen Ungunsten verändert: Das schon am 29. Oktober 1591 gewählte neue Kirchenoberhaupt, Innozenz IX., sah sich angesichts der Plünderung der Staatskasse und des Papstpalastes durch die Sfondrato gezwungen, Darlehen zum Unterhalt des eigenen Hofstaates aufzunehmen, und war entsprechend empört. Man verabschiedete strenge Gesetze, um jene Privilegien rückgängig zu machen, die Gregor seinen Angehörigen verliehen hatte. Überdies nahm Innozenz Mitglieder der *famiglia* seines Amtsvorgängers und des ehemaligen Kardinalnepoten gefangen, um diese zu zwingen, über den Verbleib des Staatsvermögens und der Wertgegenstände Rechenschaft abzulegen.[132] Ende Oktober 1591 wird dann gemeldet, dass der Herzog von Urbino im Auftrag der Camera Apostolica die Burg von Montemarciano und damit den Feudalstaat Ercoles besetzt halte.[133] Kurz darauf droht Paolo Camillo die Gefahr einer Gefängnisstrafe wegen Veruntreuung von

129 Anhang, Quellen 82-83 und die zeitgenössische Analyse durch Santori in Anhang, Quelle 84.

130 Übersetzung des Verfassers von „sine ulla caritate et pietate". Zitiert nach Pastor, X, 1926, S. 557, Fußnote 1. Borgolte (1989, S. 306, Fußnote 115) bringt diese Notiz sicher zu Recht mit einem fehlenden Grabmonument für Gregor XIV. in Verbindung, dessen Errichtung Nepotenpflicht gewesen wäre. Der Papst ruht heute gegenüber von Gregor XIII. und wohl in dessen ehemaligem Sarkophag an seinem ursprünglichen Bestattungsort im Durchgang zur Cappella Gregoriana in St. Peter. Wahrscheinlich handelt es sich bei der Ortswahl um eine Bezugnahme auf Vorbild und Förderer.

131 BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 322 verso. Ein weiteres, undatiertes, aber beigebundenes Blatt (*ibidem*, II, f. 323 recto) vermerkt jedoch: „Intendo che Sfondrato non hà più di 20 000 scudi di benefitij."

132 Anhang, Quelle 85.

133 Anhang, Quelle 86.

Geldern.[134] Weitere Aktionen gegen die Familie scheinen geplant.[135] Der Kardinal versucht ihnen durch eine Reise nach Bologna auszuweichen,[136] wird aber, seiner einstigen Macht beraubt, nun als Gast von den Stadtvätern abgelehnt. Deren einstige Insistenz, gerade den Nepoten als Legaten zu erhalten, scheint vergessen.[137] Wenig später bekundet Innozenz seine Absicht, alle Schenkungen seines Vorgängers an dessen Familie zu annullieren und nennt Gregor den „Zerstörer und Zersetzer jedes Ritus, jeder Scham und jedes Kirchenguts".[138] Berichte registrieren Paolo Camillos Angst vor dem neuen Papst.[139] Diese sei so groß, dass er liebend gern Rom mit der Lombardei tauschen würde; seine weiblichen Verwandten hätten dies schon getan.[140] Jedoch scheint vor allem Spanien die ehemaligen Verbündeten weiter unterstützt zu haben: Am 14. Dezember wird gemeldet, dass Philipp II. Paolo Camillo eine Pension von 3 000 *scudi* für von Gregor XIV. erhaltene Benefizien zugesprochen habe, während sogar 4 000 an Ercole und ebenfalls 3 000 an den jüngeren Bruder Francesco Sfondrato, Markgraf von Montafia (Monferrato), flossen.[141]

Die Sfondrato verfügten somit zumindest noch über materielle Ressourcen, um politischen Schwierigkeiten zu begegnen und ihr Familienlehen zu retten. Dementsprechend versuchte Paolo Camillo den neuen Kardinalnepoten, Giovanni Antonio Facchinetti der Jüngere (1575-1606), der nach seiner Titelkirche unter dem Namen Santiquattro bekannt war,[142] durch reiche Geschenke auf seine Seite zu ziehen.[143] Dies schien ihm auch zu gelingen. Als er die päpstliche *Consulta* für seinen Amtsnachfolger räumen wollte, wurde ihm bedeutet, dass er diese behalten könne.[144] Die offizielle Aussöhnung erfolgte dann am 28. Dezember 1591: Innozenz, der sich durch Kardinal Odoardo Farnese (1573-1626),

134 Anhang, Quelle 87.
135 Anhang, Quelle 88.
136 Anhang, Quelle 89.
137 Anhang, Quelle 90.
138 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 91.
139 Anhang, Quelle 92.
140 Anhang, Quelle 93.
141 Anhang, Quelle 94.
142 Papst Innozenz IX. und sein Kardinalnepot teilten die Taufnamen Giovanni Antonio. Auch Innozenz übergab wie Gregor seinem Großneffen kurz nach dessen Ernennung zum Purpurträger die eigene Titelkirche, die SS. Quattro Coronati, nach der beide während ihres Kardinalats unter der Benennung Santiquattro bekannt waren (*Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 60-61). Demgegenüber nennt Pizzorusso (2000, S. 247) den Kardinalnepoten Antonio und den weltlichen Nepoten Giovanni Antonio.
143 Anhang, Quelle 95.
144 Anhang, Quelle 96.

einen Sfondrato-Klienten,[145] vertreten ließ, fungierte höchstpersönlich als Taufpate des Paolo Innocenzo, Sohn des Ercole und der Lucrezia Cibo.[146]

Aber die Anklagen gegen die Familie verstummten nicht: Immer detaillierter prangerten Schriften Gregors angebliche, hemmungslose Bereicherung seiner Verwandtschaft als Amtsmissbrauch an.[147] Zudem konnte sich Paolo Camillo keineswegs dauerhaft des Friedens freuen: Am 30. Dezember verstarb Innozenz, dem am 30. Januar 1592 Ippolito Aldobrandini als Clemens VIII. auf den Thron folgte.[148] Sfondrato sah sich damit erneut mit einem Vorgesetzten konfrontiert, mit dem er in der Ferrara-Affäre in massivem Konflikt gestanden hatte. Nach Einschätzung Bentivoglios war Aldobrandini sogar der stärkste Gegner des Vorhabens gewesen, die Investitur des Herzogtums auf eine estensische Nebenlinie zu übertragen.[149] Ihn zeichnete nämlich ein starkes Bewusstsein um die spirituelle Würde des Papsttums und eine Bindung an seinen früh verstorbenen Bruder, Kardinal Giovanni, aus, auf den maßgeblich die Ausarbeitung der betreffenden Bulle zurückging. Der Familie Sfondrato gegenüber handelte er erwartungsgemäß: Bereits im Konsistorium vom 15. April 1592 beschwerte sich Clemens, dass Gregor XIV. die Finanzen des Kirchenstaates ruiniert habe.[150] Zwar bezog er das offiziell auf die militärische Intervention in Frankreich, doch ebenso gut konnte damit der allbekannte Nepotismus gemeint sein. Zu Beginn des Jahres 1593, als die Camera Apostolica die Belehnung von Montemarciano als rechtswidrig annullierte, eskalierte die Situation dann endgültig.[151] Der Hass der römischen Bevölkerung entlud sich gegen Paolo Camillo und seine Familie: Man sprach von Ketzerei und bezeichnete sie sogar als Verbrecher.[152] Dass Spanien und die Toskana, die sich für diese verwendeten, nicht wagen, dies öffentlich zu bekunden,[153] mag das Ausmaß des Aufruhrs charakterisieren. Bereits wenige Tage später versuchte der Kardinal einzulenken.[154] Doch der Papst blieb unerbittlich. Diese ohnehin prekäre Situation sollte sich im Oktober desselben Jahres noch weiter verschärfen, als Clemens von angeblich unrechtmäßigen Geldzuwendungen Gregors in der Höhe von 200 000 *scudi* erfuhr, die Sfondratos

145 Zu Odoardo Farnese, siehe auch Kapitel 2. 3.
146 Anhang, Quelle 97.
147 Anhang, Quelle 98.
148 Zum Tode Innozenz' und zur Wahl Aldobrandinis, siehe *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 60-61.
149 Anhang, Quelle 99.
150 Facini, 1911, S. 194.
151 Anhang, Quelle 100.
152 Anhang, Quelle 101.
153 Anhang, Quelle 101.
154 Anhang, Quellen 102-103.

Schwester Barbara (1566-1631, *in religione* Agata) im Kloster von San Paolo Converso in Mailand versteckt habe.[155] In einer nicht weiter dokumentierten Form scheint es jedoch zu einer gütlichen Einigung zwischen den Kontrahenten gekommen zu sein: Clemens händigte bereits am 3. November 1593 Sfondrato persönlich die Originale der ihn anklagenden Briefe aus und gewährte dem Kardinal die Beförderung eines Klienten auf den Posten eines *luogotenente dell'auditore della camera*.[156] Damit scheint sich, zumindest tendentiell, Paolo Camillos Position im Verlauf des Pontifikats konsolidiert zu haben.

Diese Klima-Verbesserung stand vermutlich von Anbeginn unter dem Vorzeichen der frühchristlichen Stätten Roms, deren Verehrung beide den Oratorianern nahe stehenden Persönlichkeiten geistig vereinte. Wie Paolo Camillo verstand sich nämlich auch Clemens, den ebenfalls eine persönliche Nähe zu Neri auszeichnete, als Freund der Kongregation und blieb ihr Zeit seines Lebens verbunden.[157] Kulturell schlug sich dies vor allem im Interesse für die Kirchengeschichte und die materiellen Zeugnisse der christlichen Antike nieder,[158] das der Papst insbesondere mit Cesare Baronio (1538-1607), der nach dem Ableben Filippos führenden Persönlichkeit der Kongregation, teilte.[159] Ein in dieser Hinsicht aufeinander abgestimmtes Bemühen Sfondratos und Clemens' wurde so bald Tradition: Schon 1594 assistierte Paolo Camillo anlässlich der Anlage eines neuen Hochaltars in St. Peter dem Papst bei einer Grabung, deren technischer Teil von dem auch in Santa Cecilia tätigen Architekten der *Fabbrica*, Giacomo della Porta (ca. 1533-1602), geleitet wurde.[160] Hierbei entdeckte man die vermeintlichen Überreste des Apostelfürsten-Grabes, die großes Aufsehen hervorriefen.[161] Kurz zuvor, am 2. Juni 1593, war eine Handlung Clemens' bekannt

155 Anhang, Quelle 104. Zu Barbara, siehe Felice Calvi in *idem*, 1881, Tafel II.

156 Anhang, Quelle 105.

157 Hierzu zuletzt Borromeo, 2000, S. 250.

158 Bezeichnend ist etwa, dass Clemens, obgleich er den Bau und die Ausstattung von Neu-St. Peter vorantrieb, das Dach des konstantinischen Schiffes restaurieren ließ, ohne den schlechten Erhaltungszustand zum Vorwand für einen Abriss zu nehmen. Siehe hierzu den Dokumentenüberblick in Orbaan, 1920, S. 46-48 als Fortsetzung seiner Fußnote 2 auf S. 45.

159 Zur intellektuellen Nähe von Clemens und Baronio, siehe auch Kapitel 11 sowie Anhang, Quelle 106.

160 Tiberia (1974) bietet einen summarischen Überblick des Œuvres della Portas; für dessen Aktivität in Santa Cecilia, siehe Kapitel 3.

161 Anhang, Quelle 107. Siehe auch Freiberg, 1995, S. 178 und Duchesne, 1915, S. 8-9. Sfondrato erscheint hier neben den Kardinälen Silvio Antoniano und Roberto Bellarmino als Augenzeuge; er ist es, der die Informationen über den Fund an Aloysio Cittadino, Kanoniker von St. Peter, und Giovanni Barretto, den Kustoden der *confessio* von St. Peter, weiterleitet. So finden die Funde Aufnahme in die Literatur zur Peterskirche. della Porta als

geworden, die später in Santa Cecilia Folgen zeigen sollte: Der Papst hatte einen unterirdischen Gang vom vatikanischen Palast zum Petersgrab anlegen lassen, damit er die Reliquien des Kirchenfürsten unbemerkt aufsuchen und hier ungestört beten konnte.[162] Hier, so der *avviso*, meditiere Clemens häufig auch zu nächtlichen Stunden. Durch die Verlegung des Fußbodens in Neu-St. Peter war unmittelbar vor dem Petersgrab ein Hohlraum entstanden, den der Papst täglich zur Privatandacht nutzte.[163]

Zweifellos war ein solches Verhalten von Neri inspiriert: Nach der Ankunft des jugendlichen Florentiners in Rom hatte dieser nämlich nicht nur häufig die Sieben Kirchen der Stadt besucht, welche durch die Erinnerung an die Apostel und Märtyrer besonders geheiligt waren, sondern auch ganze Nächte in den einzigen damals bekannten Katakomben, denen von San Sebastiano an der Via Appia, im Gebet zugebracht.[164] Neri scheint hierbei bewusst das Beispiel des jugendlichen Hieronymus aufgegriffen zu haben, der sonntags in Rom zu den Gräbern der Heiligen pilgerte.[165] Bereits aus logistischen Gründen und Fragen der Etikette, aber auch wegen seines Gichtleidens dürfte Clemens ein nächtlicher Besuch der Katakomben nicht möglich gewesen sein.[166] Der Korridor zur letzten Ruhestätte Petri, bei der es sich ebenfalls um eine Grabanlage der Urkirche und darüber hinaus sogar noch um die ihres ranghöchsten und prestigereichsten Mitgliedes handelte, bot jedoch einen äußerst attraktiven Ersatz. Zu ähnlichen Lösungen waren auch schon andere Protagonisten der Epoche gekommen: Dass Carlo Borromeo die Ringkrypta seiner Titelkirche von Santa Prassede zur nicht-öffentlichen Andacht nutzte, ist bis zu seiner definitiven Abreise aus Rom, Anfang 1583, dokumentiert.[167]

Examinator der Grabung gemeinsam mit Giacomo Grimaldi erscheint auch in Grimaldi, 1972, S. 205. Dort auch der Bericht über die Weihe des neuen Hochaltars am 26. Juni 1594 in Anwesenheit der Kardinäle Federico Borromeo, Odoardo Farnese, Alessandro de' Medici, Gabriele Paleotti, Ottaviano Paravicini, Flaminio Piatti, Girolamo Rusticucci, Antonio Maria Salviati, Paolo Camillo Sfondrato und Agostino Valier. Durch seine Orientierung an Buonanni (1696, S. 149), der sich auf Torrigio beruft, aber versehentlich den dort angegebenen Juni auf den Juli umdatiert, schwankt Bellini (1999, S. 43 und Fußnote 5 auf S. 54) unnötigerweise zwischen den beiden Monaten.

162 Anhang, Quelle 108. Für eine aktuelle Diskussion dieses Sachverhalts, siehe Bellini, 1999, S. 43-44.

163 Bellini, 1999, S. 44.

164 Pastor, X, 1926, S. 119, Fußnote 6 zitiert Capecelato, I, 1889, S. 153. Siehe auch Fremiotti, 1926, S. 44.

165 Anhang, Quelle 109.

166 Für Clemens' Gichtleiden, siehe Bosio, 1600, S. 160.

167 Piazza (1703, S. 506) zitiert aus der Borromeo-Vita von Pietro Giussani, VII, 1: „[…] ed anco si nascondeva solitario nelle Grotte sotto l'Altar maggiore di questa Chiesa, ove sono molti Corpi Santi, ed ivi stava la notte in orazione."

Wahrscheinlich sah daher Sfondrato in der Aufwertung der urkirchlichen Stätten eine hervorragende Gelegenheit, sich Clemens geneigt zu machen. Ein *avviso* vom 23. März 1596 berichtet von seiner Absicht, die „Friedhöfe" der sieben Pilgerkirchen Roms zu restaurieren.[168] Bei den erwähnten Monumenten dürfte es sich wohl um unterirdische Grabanlagen, *confessiones* oder Katakomben, handeln. Der Bericht verrät, wie die Zeitgenossen Paolo Camillos Handeln wahrnahmen: Nach Meinung des Verfassers engagierte sich der Kardinal für sein Seelenheil und erwarb unsterblichen Ruhm. Gegenüber solchen Werten trat der finanzielle Aufwand in den Hintergrund, obgleich man ihn durchaus registrierte und immerhin auf 40 000 bis 50 000 *scudi* schätzte. Die Quelle ermöglicht noch eine weiterführende Interpretation: Dass man bezweifelte, ob die Initiative für die Restaurierungskampagne auf Sfondrato oder aber auf den Papst selbst zurückging, legt nahe, dass beide theoretisch als Urheber in Frage kamen. Damit waren sich Papst und Kardinal zumindest in dieser religionspolitischen Angelegenheit einig. Sfondrato musste sich relativ sicher fühlen, um ein derart großes und bedeutende Institutionen des Kirchenstaates involvierendes Programm überhaupt zu entwerfen.

Da sich keine weiteren Nachrichten über die Fortentwicklung des Projekts finden, scheint es jedoch bei einer bloßen Absichtserklärung geblieben zu sein. Es ist denkbar, dass das Vorhaben, welches Sfondrato weitreichende Befugnisse über die bedeutendsten Basiliken der Christenheit verschafft hätte, an Widerständen innerhalb der betroffenen Instanzen scheiterte. Vielleicht verfiel er deshalb auf den Gedanken, sich um seine Titelkirche zu kümmern. Denn dieser Bau der Urkirche stand unter seiner unmittelbaren Kontrolle. Ein solcher Gedanke klingt im Tenor einiger *avvisi* an, welche die späteren Ereignisse in Santa Cecilia in den Kontext der päpstlich motivierten Restaurierung der Titelkirchen und damit bereits in den des kommenden Heiligen Jahres stellen.[169] Ausschließlich auf seine Basilika scheint sich Sfondrato jedoch nie konzentriert zu haben:[170] Im Einklang mit dem Vikar von Rom, Kardinal Girolamo Rusticucci (1537-1603), suchte er etwa im August 1598 in der Krypta von San Martinello, einer heute zerstörten Kirche in der Nähe der Piazza Farnese, nach dem Kleid Christi, das man angeblich dort aufbewahrte. Nach einer Grabung unter dem Hauptaltar fand er zahlreiche, nicht näher identifizierbare Reliquien. Unter ihnen befanden sich auch zwei Ampullen mit Märtyrerblut, das einen wohlriechenden Duft verströmte und erst kurz zuvor vergossen schien.[171] Der

168 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 110.

169 Anhang, Quellen 111-112.

170 Anhang, Quelle 113.

171 Zum Topos des soeben erst vergossenen Blutes, siehe Kapitel 8.

Entdeckungsbericht nimmt zahlreiche Charakteristika der Begebenheiten vorweg, die man im Folgejahr aus Santa Cecilia meldete.[172]

Die Gelegenheit, Einigkeit mit dem Papst zu demonstrieren, dürfte Paolo Camillo aufgrund seiner nach wie vor moralisch kompromittierten Vergangenheit als willkommener Ausgleich erschienen sein. Das Ferrara-Problem beherrschte nämlich bis zur endgültigen Wiedereingliederung des Lehens in den Kirchenstaat immer wieder die politische Lage der Ewigen Stadt und hielt die Gedanken an das als unheilvoll angesehene Pontifikat Gregors XIV. wach.[173] Noch 1595 sollte der venezianische Botschafter Paolo Paruta in einer Analyse der römischen Verhältnisse bemerken, dass die Investitur der Nebenlinie auch daran gescheitert sei, dass sich Herzog Alfonso und seine Berater ganz auf Paolo Camillo verlassen hätten, ohne sich der anderen Kardinäle in angemessener Weise zu versichern.[174] Dies könnte sogar ausschlaggebend gewesen sein. Die am 29. Januar 1598 erfolgte Annexion Ferraras durch Clemens,[175] der sich Paolo Camillo unter Berufung auf das angebliche Wohl des Kirchenstaats bis zuletzt widersetzt hatte,[176] belebte also unweigerlich Erinnerungen an seine weithin negativ bewertete Rolle. Wohl aus diesem Grund nahm er nicht an dem festlichen Einzug des Papstes in das Herzogtum teil[177] und blieb auch dem anschließenden Besuch Bolognas fern.[178]

Obgleich es die Stilisierung einiger Quellen nahelegen mag, führte weder das Ende des Pontifikats Gregors XIV. noch die verstärkte religiöse Aktivität zur Abkehr Sfondratos von der Tagespolitik. Das – maßgeblich von Bentivoglio geprägte – Charakterbild[179] eines zutiefst religiösen und ganz auf das Jenseits konzentrierten Menschen, den als Kardinalnepot eine übermäßige Machtfülle vorübergehend aus der Bahn warf, ist ein Topos, den allerdings auch Paolo Camillo selbst geschickt einsetzte.[180] Der historischen Situation entspricht dies

172 Vgl. Kapitel 1. 3.

173 Siehe etwa die Angaben in Pastor, XI, 1927, S. 587-605.

174 Anhang, Quelle 114.

175 Pastor, XI, 1927, S. 597.

176 Pastor, XI, 1927, S. 590-591 sowie Anhang, Quelle 115.

177 Dies geht aus dem monumentalen, mit Beischriften versehenem Stich hervor, den Antonio Tempesta 1598 von dem Ereignis anfertigte. Exemplar in Rom, Biblioteca Angelica, Ĉ 1 29.

178 Sfondrato wird nicht unter den siebzehn Kardinälen in Rinieris Chronik erwähnt, die gemeinsam mit dem Papst in der Universitätsstadt weilten. Vgl. Anhang, Quelle 116. Ich danke Samuel Vitali für den Hinweis und die Abschrift der Quelle.

179 Anhang, Quelle 27.

180 Vgl. Kapitel 2. 3.

keineswegs,[181] obgleich Sfondrato der frühere Einfluss fehlte und er entsprechend weniger im Zentrum der Öffentlichkeit stand. So meldet etwa ein *avviso* vom 30. August 1595, dass er 150 000 *scudi* Schulden habe, da er seinem Bruder die Herrschaft von Gaiazzo gekauft hätte.[182] Dies kann nur als Fortsetzung einer Familienorientierung gedeutet werden. Zahlreiche Anzeichen sprechen zudem dafür, dass Sfondrato verstärkt auf religiösem und kulturellem Gebiet aktiv wurde, um den Verlust an politischer Bedeutung und sozialem Prestige zumindest einzugrenzen.

1. 2 Vorzeichen und Vorstufen der Grabung Sfondratos im römischen Heiligenkult

Obwohl kein mäzenatisches Engagement Niccolò Sfondratos in Santa Cecilia belegt ist,[183] fand dessen Neffe und Titelnachfolger – nach dem Zeugnis Antonio Bosios (1575-1629) – unter dessen Nachlasspapieren ein Exemplar jenes Berichtes Paschalis' I. (817-24),[184] in dem der karolingische Papst selbst die wunderbare Auffindung des Cäcilienkörpers, gemeinsam mit dem ihres Gatten Valerian,[185] in den Kalixtuskatakomben[186] und deren Überführung, im Verbund mit den Reliquien von Tiburtius, Maximus sowie der Päpste Urbans I. († 233)[187] und

181 Da die Forschung Sfondratos Fähigkeit zur Selbstdarstellung (vgl. Kapitel 2. 3) und Bentivoglios schriftstellerische Ambitionen unterschätzte, vertrat sie bisher durchgehend eine andere Meinung. Siehe etwa Zeri, 1984, S. 13; Schwedt, 1998, Spalte 1477; Gallagher, 1999, S. 309-310 und Wimböck, 2002, S. 85. Siehe dagegen Kapitel 1. 3.

182 Anhang, Quelle 117. Auf die dort angekündigte Liquidierung von Wertgegenständen zur Neuinvestition bezieht sich auch Anhang, Quelle 118.

183 Ein Grund hierfür könnte in der Kürze des Pontifikats liegen, die Gregor XIV. einen nur sehr eingeschränkten Spielraum ließ. Mit Bautätigkeit am Petersdom und an den Vatikans- und Quirinalspalästen konzentrierten sich zudem seine Projekte eher auf das Papsttum als Institution und weniger auf die eigene Person. Eine Ausnahme bildet die geplante Grabkapelle als Pendant zur Sistina von Santa Maria Maggiore, die allerdings erst von Paul V. als Paolina realisiert werden sollte. Vgl. Anhang, Quellen 119-120.

184 Der für Sfondrato entscheidende Bosio (1600, S. 42-45) edierte dieses Schreiben gemeinsam mit der *passio* Cäciliens. Obwohl Baronio erstmals Paschalis I. als Heiligen ins *Martyrologium romanum* eintrug (siehe Rabikauskas, 1968, Spalte 356), berücksichtigt er diesen Sachverhalt an keiner Stelle. Dem folgt auch diese Studie.

185 Bosio, 1600, S. 44.

186 Zur Ortsidentifizierung, siehe Bosio, 1600, S. 107.

187 Die Jahresangabe hier folgt dem für Sfondrato verbindlichen Bosio, 1600, S. 109, der sich wiederum auf die von ihm zitierten *Annales* Baronios bezieht.

Lucius' I. (254-257),[188] in die transtiberinische Kirche festgehalten hatte,[189] wo diese unter dem Hochaltar bestattet worden waren. Es sei betont, dass Lucius – mit Ausnahme seiner Existenz als frühchristlicher Papst und Märtyrer – keinerlei chronologische oder erzählerische Verbindung zu den Gestalten der Cäcilienlegende besitzt;[190] es ist allein dem Wirken Paschalis' und insbesondere seiner karolingischen Neubestattung in Santa Cecilia zu verdanken, dass er zusammen mit der Gruppe um die Blutzeugin verehrt wird. Jedes gemeinsame hagiographische oder ikonographische Auftreten der sechs Heiligen besitzt damit einen deutlichen Ortsbezug auf die Basilika.

Da Bosio das Schreiben Paschalis' als entscheidenden Ansporn für Paolo Camillos Suche nach den Überresten nennt, erfüllte die Entdeckung offensichtlich eine familiäre Verpflichtung, zumal auch in anderen Bereichen deutlich wird, wie sehr die Handlungen des Onkels Paolo Camillo prägten. Diese Kontinuität dürfte der öffentlichen Meinung bewusst gewesen sein. So zeigt ein Kommentar zu einer Messfeier Gregors XIV. in seiner ehemaligen Titelkirche, dass die einstige Verbindung zwischen dem Papst und diesem Ort noch im Pontifikat wahrgenommen wurde.[191] Die deutlichste Hommage an die Familientradition stellte Paolo Camillos rituelle Inbesitznahme von Santa Cecilia dar: Dem Leitbild seines Onkels und dem Schema der Übergabe gemäß feierte er seinen feierlichen Einzug in die Basilika am 25. Januar 1591, dem Fest der Bekehrung des Saulus, an dem Niccolò sechs Jahre zuvor den seinigen gefeiert hatte.[192] Dieses Datum besaß eine besondere Bedeutung für die Familie Sfondrato: Paulus war der Namenspatron des Kardinals, seines Vaters und seines Neffen. Darüber hinaus lebte eine Großzahl der weiblichen Familienangehörigen in dem nach dem Ereignis benannten und von den Sfondrato dominierten Mailänder Konvent von San Paolo Converso.[193]

Neben der Sorge um die transtiberinische Basilika übernahm Sfondrato auch ästhetische Vorstellungen seines Onkels, der sich vor allem an Gregor XIII. orientiert hatte. Da Niccolò dem Boncompagni-Papst seine Kür zum Kardinal verdankte, ehrte er ihn bei Amtsantritt durch seine Namenswahl.[194] Künstlerisch manifestierte er seine Dankbarkeit in einem Projekt, das wohl nur aufgrund seiner kurzen Regierungszeit nicht ausgeführt wurde: Er plante ein spiegelbild-

188 Die Jahresangaben hier folgen dem für Sfondrato verbindlichen Bosio, 1600, S. 129, der sich wiederum auf die von ihm zitierten *Annales* Baronios bezieht.

189 Anhang, Quelle 121.

190 Siehe die spärlichen Angaben zu Lucius in Bosio, 1600, S. 41.

191 Anhang, Quelle 122.

192 Anhang, Quelle 56 und 123.

193 Hierzu ausführlich Kapitel 2. 2.

194 Pastor, X, 1926, S. 529 und Fußnote 1.

liches Pendant zur Kapelle Gregors in St. Peter (Abbildung 10),[195] das schließlich von Clemens VIII. mit der Cappella Clementina umgesetzt wurde.

Neben dieser biographischen Dimension wurde Paolo Camillo mit dem Erbe Gregors XIII. auch in seiner Titelkirche konfrontiert: Da dieser die Basilika protegiert hatte, war er hier inschriftlich wie heraldisch verewigt worden.[196] So wundert es kaum, dass Sfondrato versuchte, den Leitgedanken der Cappella Gregoriana, eine angestrebte Verbindung von einem devotional und ästhetisch aufgewerteten Ort mit der Stiftermemoria, in der Altaranlage in Santa Cecilia wiederaufleben zu lassen.[197] Eine Kontinuität des gestalterischen Vokabulars garantierte hierbei nicht zuletzt der beide Anlagen betreuende Architekt, Giacomo della Porta,[198] der seit dem Tod seines ehemaligen Meisters Giacomo Barozzi, genannt Vignola, am 7. Juli 1573 die *fabbrica di San Pietro* leitete.[199] Während sein Einsatz als Hausarchitekt im Petersdom unumgänglich war, ist seine Verpflichtung in Trastevere wohl persönlichen Bindungen und einem ästhetischen Resultat geschuldet, das bereits von den Zeitgenossen als hochbedeutend angesehen wurde.[200]

Die Konstruktion und Ausstattung der Gregoriana kulminierten am 12. Juni 1580 in der Neubestattung des heiligen Gregor von Nazianz durch den päpstlichen Auftraggeber,[201] nachdem dessen Reliquien am Vortag feierlich aus der Gregor-Kapelle des Benediktinerinnen-Klosters von Santa Maria in Campo Marzio nach St. Peter gebracht worden waren.[202] In der Umbettung klingt der Topos der geradezu notwendigen Überführung der Überreste in einen würdigeren Kontext an, wie sie der Humanist Aquiles Estaço, latinisiert Achilles Statius († 1581), dem Papst nahegelegt hatte.[203] Kurz zuvor war das wundertätige Bild der *Madonna del Soccorso*, das schon Julius II. aus dem vatikanischen Ora-

195 Anhang, Quelle 119.

196 Anhang, Quelle 124.

197 Vgl. Kapitel 2. 1.

198 Neben Giacomo arbeitete auch der Bildhauer Tommaso della Porta wohl an beiden Altaranlagen. In der Cappella Gregoriana jedenfalls führte er die beiden heute noch zu sehenden Marmorputten aus, welche den Altarauszug flankieren und auf dem Gebälk sitzen. Für die Gregoriana, siehe Siebenhüner, 1962, S. 268, Fußnote 103; für Santa Cecilia Kapitel 3.

199 Pastor, IX, 1923, S. 794.

200 Zur Bedeutung der Gregoriana, siehe auch Kapitel 2. 1, 3, 5. 2 und 7.

201 Pastor, IX, 1923, S. 799.

202 Pastor, IX, 1923, S. 797-98.

203 Pastors (IX, 1923, S. 797, Fußnote 7) Hinweis auf Stazio basiert auf einem *avviso* vom 15. März 1578 (BAV, Urb. lat. 1046, f. 80) und auf dem *diarium* des päpstlichen Zeremonienmeisters Francesco Mucanzio im Archivio Segreto Vaticano.

torium Leos I. entfernt hatte, in die Gregoriana gebracht worden,[204] in deren Altar man es am 13. September 1580 einsetzte.[205] Damit war die Attraktivität der Kapelle auch für die Rompilger gesichert; schon 1581 beschrieb Michel de Montaigne eine große Anzahl von Votivgaben, welche den Neubau schmückten.[206] Über die theologische Dimension hinaus verlieh Gregor der Kapelle noch eine persönliche Komponente: Ein *avviso* läßt bereits am 18. Juni 1580 verlauten, dass der Papst die Kapelle als Bestattungsort für sich und seine beiden Nepoten bestimmt habe.[207]

Auch im koordinierten Bemühen von Auftraggeber und Schriftsteller zur literarischen Verewigung der Ereignisse etablierte die Gregoriana einen Präzedenzfall: Der Minorit Francesco Panigarola (1548-1594), der bedeutendste katholische Prediger seiner Epoche, hatte in seiner auf Anregung des Kirchenoberhauptes am 5. Juni 1580 in St. Peter gehaltenen Rede auf Gregor von Nazianz dessen Umbettung vorbereitet[208] und die Ausstattung der Kapelle an Prachtentfaltung und Schönheit als den antiken Bauten Roms überlegen gepriesen.[209] Eine ähnliche Rolle sollte Bosio später bei Sfondrato übernehmen.[210]

Gestalterisch wie konzeptionell führt der Altar von Gregors mäzenatischem Hauptwerk einen heiligen Leib mit einer wundertätigen, kultisch verehrten Ikone und dem Ort der Eucharistiefeier im idealen Zentrum des Kirchenraumes eindrucksvoll zusammen. Indem die Kapelle so anschaulich den Reliquien- und Bilderkult mit dem Messopfer verband und dieses gewissermaßen anreicherte, stellte sie gegenüber den Protestanten, welche die Realpräsenz des Heiligen in allen diesen Akten bestritten hatten, eine gebündelte Apologie des Katholizismus dar. An dieser sollte sich die Stiftung Paolo Camillos orientieren. Gregor von Nazianz galt als großer Bekämpfer des Ikonoklasmus und hatte somit auch eine kunsttheoretische Bedeutung. Diesen Aspekt sollte niemand anderes als Baronio betonen, der im päpstlichen Auftrag eine Biographie des Gelehrten

204 Pastor, IX, 1923, S. 795-796.

205 Siebenhüner, 1962, S. 268.

206 Montaigne in Pastor, IX, 1923, S. 800.

207 Pastor, IX, 1923, S. 800 und Fußnote 3 nach BAV, Urb. lat. 1048, f. 176. Das heute nur in Umzeichnungen und Nachstichen überlieferte Grabmal Gregors XIII., angefertigt nach dem Entwurf Prospero Anticos, zeigt auf dem Segmentgiebel liegende Engel, die Ähnlichkeiten mit denen in Santa Cecilia erkennen lassen. Zum Grab, siehe Siebenhüner, 1962, S. 281. Für eine wichtige ästhetische Würdigung der präbarocken Züge der sich aus der Architektur in den Raum hinein emanzipierenden Figuren, siehe ebenfalls Siebenhüner, 1962, S. 283-284.

208 Pastor, IX, 1923, S. 798.

209 Panigarola, 1592, S. 275 recto. Vgl. Kapitel 7.

210 Vgl. Kapitel 3.

verfasste.[211] Er würdigt die zentrale Rolle, die Bilder im Leben des Heiligen gespielt haben sollen, wobei er auch die Bedeutung von Skulpturen herausstellt.[212]

In den Augen der Epoche trat Gregor XIII. mit seiner Bildapologie unweigerlich in die Nachfolge Gregors des Großen (590-604), zumal er auch sonst oft mit seinem heiligen Vorgänger identifiziert wurde. So zeigte ihn etwa der Maler Jacopo Zucchi, der von 1572 bis zu seinem Tod 1596 in Rom tätig war,[213] auf zwei Historienbildern, der *Gregorsmesse* (Rom, Oratorium der SS. Trinità dei Pellegrini) und der *Prozession Gregors des Großen* (Rom, Pinacoteca Vaticana), im allegorischen Portrait des Kirchenvaters.[214] Obwohl diesem eigentlich so auch die Ehre des Patroziniums der Gregoriana hätte gelten müssen, schreckte der Boncompagni-Papst anscheinend vor einer Umbettung seines Vorbildes aus dem Schiff von Alt-St. Peter zurück.[215] Dieses Zögern dürfte vor allem der Entscheidung geschuldet sein, die konstantinische Basilika zu bewahren: Umfangreiche Restaurierungen Gregors XIII. in dem frühchristlichen Bau sind jedenfalls mehrfach belegt.[216] Erst unter Paul V. wurden die Reliquien am 8. Januar 1606 in den Hochaltar der Clementina überführt,[217] so dass heute die beiden Gregoraltäre, jeweils einem griechischen und einem lateinischen Kirchenvater geweiht und deren Körper bergend, einander gegenüber liegen.[218]

Paolo Camillo musste sich mit dem Erbe Gregors des Großen aber nicht nur aus diesen Gründen auseinandersetzen. Denn der schon kurz nach seinem Tod als heilig verehrte Papst galt für die Zeit zwischen Urban I. und Paschalis I. auch als wichtigster Mäzen von Santa Cecilia. Wie Bosios Würdigung von dessen grundlegender Restaurierung und Neuweihe der Basilika belegt,[219] war Sfondrato diese ideelle Präsenz genauso bewusst wie Paschalis I., der seinerzeit ein der Basilika angeschlossenes Männerkloster neben anderen Schutzpatronen auch der Obhut Gregors unterstellt hatte.[220] Anlässlich der Ausgrabung in

211 Pastor, IX, 1923, S. 797.

212 Anhang, Quelle 125.

213 Philippe Morel in Hochmann, 1999, S. 123.

214 Für Katalogeinträge zu den Werken, siehe Philippe Morel in Hochmann, 1999, S. 270 und 308.

215 Rice, 1997, S. 24.

216 Rice, 1997, S. 24, Fußnote 44.

217 Rice, 1997, S. 36. Die Translation war Teil einer Kampagne, in der zahlreiche Reliquien, darunter mehrere heilige Körper, aus dem abzureißenden Alt-St. Peter in den Neubau gebracht wurden. Der Papst erließ hierzu äußerst massenwirksame Ablässe. Siehe die reiche Dokumentation in Orbaan, 1920, S. 68-69.

218 Rice, 1997, S. 37.

219 Anhang, Quelle 126.

220 Bosio, 1600, S. 44.

Trastevere berief sich Bosio auf die Autorität des Kirchenvaters, und zwar, als er den Brauch der so genannten *brandea* (oder *vela*) kommentierte,[221] Tücher, die traditionell durch die Öffnung auf das eigentliche Grab herabgelassen wurden, um die wunderwirkende *virtus* der Gebeine in sich aufzusaugen. Darüber hinaus stimmte die Presbyteriumsgestaltung in Santa Cecilia mit der ins Schiff geöffneten *confessio*, einem erhöhten Chorbereich, einer hierunter errichteten Ringkrypta mit Stichgang zum Märtyrergrab und einer Altaranlage, die direkt über diesem errichtet war, auch architektonisch mit der überein, die Gregor in St. Peter angelegt hatte,[222] und bezeugte somit die Tragweite dieser Innovation.[223] Im *Liber pontificalis* findet sich für Gregors Altar eine funktionale Erklärung: „Dies tat er, damit man Messen über dem Körper des heiligen Petrus feiern könne."[224] Demnach reagierte der Papst auf ein liturgisches Bedürfnis der Zusammenführung von Messfeier und Reliquienverehrung wohl auch, da er überzeugt war, dass die Gotteskraft von verstorbenen Heiligen in deren Leib erhalten blieb.[225] Dieser Vorstellung sollte Sfondrato in Santa Cecilia zu einer noch eindringlicheren Sichtbarkeit verhelfen, da er über die Sprache der Architektur hinaus auch die Bildkünste als zentrale Bedeutungsträger einsetzte. Da der oben zitierte Passus des *Liber pontificalis* 1599 im achten Band von Baronios Kirchengeschichte in sprachlich korrigierter und leicht variierter Form erscheint,[226] müssten ihn Bosio und Sfondrato gekannt haben.

Auch in weiteren Aspekten der Traditionsbildung des nachtridentinischen Roms spielte Gregor der Große eine fundamentale Rolle. Über die Figur Boncompagnis hinaus wurde er als besonders vorbildliche Identifikationsfigur der Päpste betrachtet, da er sowohl in der Neuorganisation des religiösen städtischen Lebens als auch in der Bekämpfung der vermeintlichen Häresie hervorgetreten war. So galt er als bedeutendster Gestalter der rituellen Stadttopographie, an dessen Wirken insbesondere Sixtus V. und dessen Nachfolger bewusst anknüpften:[227] Im späten 16. Jahrhundert wurde ihm die formale Ordnung der

221 Anhang, Quelle 127.

222 Zum Projekt Gregors, siehe die Angaben in Blaauw, II, 1994, S. 530-534 (mit weiterführender Literatur).

223 Zum Transfer der gregorianischen Disposition auf andere Kirchen Roms, siehe Blaauw, 1995, S. 559-567.

224 Übersetzung des Verfassers von „Hic fecit ut super corpus beati Petri missas [sic] celebrarentur". Zitiert nach Blaauw, II, 1994, S. 533 aus dem *Liber pontificalis* 66, c. 4. Für eine weitergehende metonymische Verschiebung zwischen dem Bestattungsort Petri und der diesen umgebenden Architektur, siehe Kapitel 11.

225 Angenendt, 1994, S. 113.

226 Zen, 1985, S. 297, Fußnote 24.

227 Vgl. Kapitel 8.

Stationsgottesdienste zugeschrieben, die vermeintlich noch zu apostolischen Zeiten eingeführt worden waren.[228] Von ihm stammten angeblich auch die Homilien über die Evangelien, die man an den jeweiligen Feiertagen in den Sakralbauten vorlas.[229] Für die Stationskirche von Santa Cecilia besaß somit sein Wirken unmittelbare Bedeutung auch, weil an diese liturgische Funktion der Basilika Ablässe geknüpft waren. Sie betrugen bereits 1577 am Tag der Station, dem Mittwoch nach dem zweiten Sonntag der Fastenwoche, 10000 Jahre.[230]

Wie das erwähnte Gemälde Zucchis in der Pinacoteca Vaticana zeigt, fand auch Gregors ritueller Einsatz religiöser Bilder besondere Aufmerksamkeit. Nach weit verbreiteter Meinung hatte der Papst im Jahre 590 eine Pestepidemie in Rom durch eine große Bußprozession besiegt,[231] in welcher er die *Salus populi romani*-Ikone aus Santa Maria Maggiore mitgeführt hatte.[232] Demnach hatte Gregor Kunstwerke nicht bloß als didaktische Instrumente, sondern auch als mit dem Prototyp verbundene Träger spiritueller Wahrheiten und damit als zentrale Bestandteile der Religionsausübung aufgefasst. Simone Maioli (ca. 1520 – ca. 1597), Bischof von Volturara, würdigte entsprechend den von diesem geförderten Bilderkult in seinen Sixtus V. gewidmeten *Pro defensione sacrarum imaginum adversus Iconomachos Libri seu Centuria sexdecim*.[233] Die sein Gregor-Kapitel beschließenden Worte spiegeln die katholische Haltung der Epoche gegenüber diesem zentralen Anliegen des Kirchenvaters.[234] Angesichts protestantischer Bilderstürme besaß dessen Werk, das etwa von Jean Cauvin, genannt Calvin attackiert und unter anderem von dem Jesuiten Francisco de Torres verteidigt worden war, eine besondere Aktualität, wie auch die *Annales* Baronios herausstellten.[235]

---

228 Anhang, Quelle 128-129. Für eine Definition der Stationsgottesdienste, siehe Kapitel 8.

229 Felici, 1587, S. 9.

230 Lombardelli, 1577, S. 28 verso.

231 Anhang, Quelle 130. Ferner Ostrow, 1996, S. 123 und S. 314, Fußnote 12.

232 Obgleich andere römische Ikonen der *Salus populi romani* ihren Anspruch streitig machten, bestätigten bedeutende Kirchenhistoriker, vor allem Baronio, ihre Rolle als die des Gregorbildes. Vgl. Ostrow, 1996, S. 314, Fußnote 12. Dazu tritt auch ein visuelles Zeugnis: Zucchis erwähnte *Prozession Gregors des Großen* in der Pinacoteca Vaticana stammt von der durch die Kapelle Pauls V. abgelösten Ädikula der Ikone in Santa Maria Maggiore und stellt die *Salus populi romani* dar.

233 Scavizzi, 1992, S. 174 mit weiteren Literaturangaben. Scavizzi weist besonders auf Maioli, 1585, S. 171-175 hin. Maioli (1585, S. 171) zitiert etwa den 53. Brief Gregors des Großen an Secundinus folgendermaßen: „Et dum nobis ipsa pictura, quasi scriptura ad memoriam filium Dei reducit, animum nostrum aut de resurrectione laetificat, aut de passione demulcet."

234 Anhang, Quelle 131.

235 Scavizzi, 1992, S. 183.

Angesichts einer solchen Ausgangslage wäre vielleicht zu erwarten, dass das bei Amtsantritt bekundete Interesse Sfondratos an seiner Titelkirche auch spontanen gestalterischen Ausdruck fand. Das Ausbleiben desselben ist jedoch noch erstaunlicher, wenn man sich sowohl dessen große Kunstbegeisterung[236] als auch die strenge Kontrolle und die Anteilnahme vergegenwärtigt, die Paolo Camillo später bei jeglicher Unternehmung in der Basilika offenbarte. Sicherlich war er während des Pontifikates seines Oheims mit politischen Tagesgeschäften mehr als ausgelastet, doch für die Zeit danach scheinen Fragen nach einem Hauptwohnsitz den Ausschlag gegeben zu haben: Die gesamte Anlage des Cäcilienprojektes deutet nämlich, vor allem durch das integrierte Grab, auf eine dauerhafte Niederlassung in Rom hin. Deren politische Grundlagen mussten aber erst geschaffen werden. Die zunehmenden Erfolgsaussichten zeichneten sich in der Ausstattung von Santa Cecilia ab: Das erste, nur in einer Archivnotiz überlieferte Dokument für Maßnahmen in der Kirche datiert ins Jahr 1597 und erwähnt allgemeine Restaurierungen sowie Malereien.[237] 1598 registriert das Klosterarchiv Sfondratos Stiftung eines vergoldeten Silberschiffchens voller heiliger Überreste,[238] das vermutlich mit dem identifiziert werden kann, das sich gegenwärtig im vatikanischen Museo Sacro befindet,[239] und eines – heute verlorenen – Kopfreliquiars aus dem gleichen Edelmetall für das Haupt des Tiburtius, des Bruders von Cäciliens Gatten Valerian, das separat von dem Märtyrerkörper aufbewahrt wurde. Dieser Akt markiert eine deutliche Steigerung in der Auseinandersetzung Sfondratos mit seiner Basilika und deren Traditionen. Parallel zu der fortschreitenden Ausstattungskampagne bemerkten Zeitgenossen einen zunehmenden Hang zu eremitischer Strenge, beständigem Gebet und Fasten in seiner Lebensführung.[240] Dies lässt auf einen Zusammenhang zwischen dem verstärktem Engagement für die Titelkirche

236 Vgl. Kapitel 2. 5.

237 ASR, Santa Cecilia, busta 4202, Inventario dell'archivio del monastero di Santa Cecilia, f. 10 recto: „1597. Nota delli risarcimenti, e pitture fatte nella Chiesa per ordine del Card. [inal]e Sfondrati Titolare. ----- To.[mo] 50. pag.[ina] 41." Siehe auch die ausführlicheren Angaben in Anhang, Quelle 56.

238 ASR, Benedettine, busta 4202, *Inventario dell'archivio del monastero di Santa Cecilia*, f. 10 recto: „1598. = Dono fatto dal Card.[inal]e Sfondrati di una navicella d'argento dorato piena di Reliquie, e di una Testa di argento, in cui racchiuse il Capo di S.[an] Tiburzio ---- To.[mo] 50. pag.[ina] 41. v.[erso]". Siehe auch Anhang, Quelle 56.

239 BAV, inv. 1810. Siehe Bimbenet-Privat und Kugel, 1998, S. 147-149, Nr. 34. Die Inschrift auf dem Behälter (transkribiert in Bimbenet-Privat und Kugel, S. 147), welche auf das Jahr 1600 datiert, könnte später angebracht worden sein, beispielsweise nachdem Sfondrato weitere Reliquien hinzugefügt hatte.

240 Anhang, Quellen 132-134.

und einer intensiveren Hinwendung zur Religion schliessen: Der Reinigungsakt begleitet einen finanziellen Einsatz für die Basilika, der als Opfer zu Ehren Cäciliens interpretiert werden kann.

Anfang September 1598 nimmt die Öffentlichkeit dann umfassende Renovierungen in Santa Cecilia wahr, welche das bisher Erreichte gering erscheinen lassen:[241] Paolo Camillo wird in einem *avviso* bescheinigt, die Kirche umfassend „modernisieren" („ridurla alla moderna", wie es bezeichnenderweise heißt) und alles „Überflüssige" aus ihr entfernen zu wollen. Schon in der Wortwahl zeigt sich, wie präzise die Zeitgenossen sein Handeln registrierten. Der *avviso* betont weniger die Orientierung am Frühchristentum als vielmehr die erneuernde Umgestaltung. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Hervorhebung der Altäre, die Sfondrato wiederhergestellt habe, und sein Plan, der Kirche eine neue Decke zu stiften.

Im Wesentlichen deckt sich der 1600 erschienene Pilgerführer Ottavio Pancirolis mit den zwei Jahre zuvor gemachten Angaben.[242] Hier heißt es, dass Santa Cecilia vollgestellt, dunkel und bar jeder Schönheit gewesen sei, bis Sfondrato Abhilfe geschaffen habe. Ihm seien vor allem drei Maßnahmen zu verdanken: Er habe die Unterseite des Daches neu ausmalen und die Fresken des Mittelschiffes, welche neutestamentarische Szenen zeigten, restaurieren lassen. Im Obergaden seien Fenster von angemessener Größe angebracht und so die Beleuchtung der Basilika verbessert worden. Die Klosterchronik von Santa Cecilia gestattet einige Präzisierungen und sogar Korrekturen: Es scheint, dass zu einem unbekannten Zeitpunkt die Fenster im Obergaden der Evangelienseite zugemauert worden waren. Sfondrato ließ diese – laut der Chronik bereits 1597 – erneut öffnen und sowohl deren Laibungen als auch die Säulenarkaturen des Langhauses farbig fassen.

Neben der Chronik und Restaurierungsergebnissen bestätigen auch weitere Quellen, dass sich – im Gegensatz zu Pancirolis Bemerkung – neutestamentarische Darstellungen aus der Schule des Pietro Cavallini lediglich auf der – liturgisch angemessenen – Evangelienseite befanden. Die Epistelwand hingegen zeigte entsprechend das Alte Testament.[243] Sfondrato ließ all diese Malereien reinigen und vereinheitlichte so auch im visuellen Erscheinungszustand den Kircheninnenraum. Entsprechend, so Panciroli, habe er die Aufstellung der Seitenaltäre neu geregelt.

241 Anhang, Quelle 135. Wimböck (2002, S. 69-74) bietet eine teilweise problematische Rekonstruktion der Eingriffe Sfondratos in der Basilika im Kontext der Gemälde Renis.

242 Anhang, Quelle 136.

243 Siehe die anonyme Quelle (BAV, N. III. 60, f. 427 recto in Montanari, 2005, S. 160) sowie Kuhn-Forte, 1997, S. 308.

Während dieses Ordnen und Restaurieren nicht nur ästhetisch, sondern auch religiös motiviert scheint und auf die spezielle Bedeutung der Eucharistiefeier für den Kirchenraum hinweist, können einige der anderen Aspekte von Sfondratos Neugestaltung durch die spätere Schrift Bosios erklärt werden.[244] Der Antiquar bezeichnet dem Ton des *avviso* entsprechend die mittelalterlichen *ambones* als nun „überflüssig". Auch diese Bemerkung wird durch die Klosterchronik besser fassbar: Für die päpstliche Kapelle zur Ehren des Cäcilienkörpers habe Sfondrato während der Ausstellung der Reliquien die *ambones* entfernen lassen, um Platz für eine festliche Tribüne zu schaffen, welche das Kirchenoberhaupt und dessen Hofstaat weithin sichtbar und würdevoll herausgestellt habe.[245]

Bosio erwähnt auch Sfondratos Dachprojekt: Der Kardinal habe eigentlich der Basilika eine neue kassettierte und vergoldete Holzdecke stiften wollen, sei aber von seinen beratenden Architekten davon wieder abgebracht worden, weil deren relativ dünnen Wände nicht die größere Last hätten tragen können. Stattdessen habe er die ursprünglichen Dachbalken instandsetzen, bemalen und vergolden lassen. Nach einer anonymen Quelle handelt es sich bei den figürlichen Dekorationen um die Darstellung der Engelshierarchie.[246] Die Planung von vergoldeten und kassettierten Holzdecken entsprach Tendenzen im nachtridentinischen Rom auch deshalb,[247] weil die Wände der frühchristlichen Bauten kaum dem Schub eines Gewölbes standgehalten hätten.[248] Funktionalität und Anspielung auf die Vergangenheit deckten sich hier; denn solche Dachstühle garantierten eine bessere Akustik zum Verstehen der Predigt.[249] Carlo Borromeo hatte daher 1577 eine solche Gestaltung als bewusste Rezeption des Frühchristentums und als Steigerung des Gottesdienstes in seinen *Instructiones* empfohlen[250] und überdies selbst seiner Titelkirche San Martino ai Monti eine solche Holzdecke gestiftet.[251] Es überrascht so keineswegs, dass Sfondrato die andern beiden Sakralbauten, in denen er mäzenatisch besonders tätig wurde, die römischen Kirchen Sant'Agnese fuori le mura (Abbildung 11) und Santa Maria Nova (heute auch Santa Francesca Romana)[252] (Abbildung 12), mit

244 Bosio, 1600, S. 174-175.

245 Anhang, Quelle 56.

246 Anonyme Quelle in BAV, Chigi N. III. 60, f. 427 recto in Montanari, 2005, S. 160. Irrigerweise geht allerdings die Quelle davon aus, dass Sfondrato das Dach neu hätte anlegen lassen.

247 Zahlten, 1986, S. 82.

248 Zahlten, 1986, S. 86-87.

249 Zahlten, 1986, S. 87.

250 Zahlten, 1986, S. 84-85. Es handelt sich um Buch I, Kapitel V der *Instructiones*.

251 Voelker, 1977, S. 88-89.

252 Namensansetzung nach Buchowiecki, III, 1974, S. 33.

kassettierten und aufwendig gestalteten Holzdecken als zentralen Ausstattungsstücken versah.[253]

Auch die Schenkung des Tiburtius-Reliquiars lässt Vorbilder für Sfondratos Handeln erkennen. Entscheidend dürfte hierbei das Beispiel Clemens' VIII. gewesen sein: Das Kirchenoberhaupt hatte ein – heute verlorenes – silbernes Büstenreliquiar für Papst Damasus gestiftet, welches 1596 unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit mit einer Prozession in den Schatz von St. Peter überführt worden war.[254] Zeugenberichte heben immer wieder dessen juwelenbesetzte Tiara hervor. Mit dieser schuf Clemens eine bildliche Apotheose sowohl des heiligen Vorgängers als auch des Papstamtes, die eine zentrale Position in seiner Kunstpolitik einnahm. Auch ein weiteres Kopfreliquiar spielte eine Rolle in seinem öffentlichen Auftreten: Ein *avviso* vermerkt am 2. Dezember 1595, dass Clemens das des heiligen Andreas an dessen Festtag in St. Peter gezeigt und damit die Taufe einer Türkenfamilie verbunden habe.[255] Ein Zusammenhang von Reliquienausstellung und dem Moment spiritueller Umkehr wurde so anschaulich. Es ist nicht auszuschließen, dass Clemens hierin von Carlo Borromeo inspiriert wurde, der, gemeinsam mit Paleotti und begleitet von Vetretern aller sozialen Stände sowie zahlreichen Heiligenkörpern, den in ein Silberreliquiar gefassten Kopf des Simplizianus im Juni 1582 durch die Straßen von Mailand getragen hatte.[256] Borromeo hatte überdies in seinen *Instructiones* von 1577 das Anfertigen und Ausstellen von Kopfreliquiaren empfohlen.[257] In seinen Büsten– und Statuenstiftungen bezog sich Sfondrato sicher auf diese Vorbilder, wobei auch er den Zusammenhang von Reliquienausstellung und Bußsakrament besonders betonte.[258]

Nach der Überlieferung war der Kopf des Tiburtius von Paschalis I. selbst dem Sarkophag des enthaupteten Märtyrers entnommen worden, um ihn getrennt in der Kirche aufzubewahren.[259] Sfondratos päpstlicher Vorgänger hatte

253 Zu den Decken, siehe ausführlicher Kapitel 1. 3, zu Santa Maria Nova auch Kapitel 3.

254 Anhang, Quelle 137. Davon abweichende Informationen in Anhang, Quelle 138 treffen sicher nicht zu: Ein heiliger Papst Cusmano ist nicht belegt und die Daten stimmen so genau überein, dass der Schreiber des Modeneser *avviso* (Quelle 137) als der besser informierte gelten muss. Weitere Literatur in Pastor, XI, 1927, S. 652, Fußnote 6. Pastors Hinweis auf einen *avviso* vom 3. November 1596 (in BAV, Urb. lat. 1064) scheint auf einer Verwechslung zu beruhen.

255 Anhang, Quelle 139.

256 Zur Prozession, siehe Ditchfield, 1995, S. 85. Vgl. Kapitel 7.

257 Anhang, Quelle 140. Es handelt sich um eine Passage in Buch I, Kapitel 16 der *Instructiones*.

258 Vgl. Kapitel 7.

259 Bosio, 1600, S. 158.

somit persönlich ein Verhalten initiiert, welchem dieser nach der Entdeckung der Leichname von Cäciliens Gefährten folgte. Er entnahm 1599 die Häupter von Valerian und Maximus, des von den Brüdern bekehrten Henkers, ebenfalls dem Sarkophag, um sie gemeinsam mit dem des Tiburtius ausstellen zu können.[260] Hierzu trennte er sogar eigenhändig den Kopf des zu Tode geprügelten Maximus von dessen Körper.[261] Obgleich für das Silbereliquiar Valerians erst 1601 Zahlungen an den Goldschmied Pietro da Prato belegt sind,[262] beschreibt Bosio bereits im Jahre 1600 alle drei Kopfreliquien mit ihren Behältern, die heute als verloren gelten müssen, im Kirchenschatz und erwähnt beeindruckt, dass das Haupt des Maximus noch Spuren des Martyriums aufweise.[263]

Sfondrato stiftete demnach sowohl vor, als auch nach dem für die Entstehung der Cäcilienstatue entscheidenden Körperfund des Jahres 1599 sprechende Reliquiare für die Häupter der drei Gefährten der Jungfrau und drückte damit seine besondere Wertschätzung für diese Aufbewahrungsform aus. Wie noch erläutert werden wird, erfolgte 1599 auch die Ausstellung des wiedergefundenen Cäcilienkörpers, der allerdings selbst den Blicken weitgehend verborgen blieb, umgeben von Büstenreliquiaren,[264] die vermutlich als konkret körperliche Präsenz vorerst das Fehlen einer solchen bei den Reliquien der Jungfrau kompensieren sollten. Der Konzeption der Marmorplastik scheint dieser Behältertyp in gleich zweifacher Hinsicht verbunden: Einerseits ist die Figur so über dem Heiligenkörper platziert, dass sie durch die unmittelbare Nachbarschaft dessen *virtus* in den Kirchenraum leitet. Andererseits wird in ihr in einem edlen Material das Erscheinungsbild der Reliquie abgeformt. Damit handelt es sich bei der Silberbüste des Tiburtius innerhalb der Aufträge Sfondratos um einen Vorläufer für die Entstehung der Cäcilienskulptur. Obwohl Letztere keine Überbleibsel enthält, steht sie in enger Verwandschaft zur Tradition der Ganzkörperreliquiare, die an Wirklichkeitsnähe und Gegenwärtigkeit das Phänomen der Büsten noch weit übertreffen.

Es darf davon ausgegangen werden, dass der Kardinal und seine Zeitgenossen solche Implikationen der sprechenden Reliquiare kannten. Baronio thematisierte etwa 1596 im siebten Band seiner *Annales ecclesiastici* die Beziehung von künstlerischem Abbild und Original, indem er Ersterem wie einer Reliquie eine Teilhabe an der *virtus* des Dargestellten zuschrieb: Ein Bildnis, dass ein gewisser Präfekt Christophorus vom heiligen Theodorus anfertigen ließ,

260 Bosio, 1600, S. 158.

261 Anhang, Quelle 141. Besonders ausführlich in Anhang, Quelle 56.

262 Anhang, Quelle 142b, f und l.

263 Anhang, Quelle 143. Vgl. Anhang, Quelle 56.

264 Hierzu ausführlicher Kapitel 1. 3.

kommentierte der Portraitierte wegen der gemalten Dopplung seiner Persönlichkeit „mit Würde lächelnd: ‚Ihr seid in der Tat Diebe. Denn warum habt Ihr dieses getan, wenn nicht, um etwas bei der ersten Gelegenheit zu rauben?'"[265]

Im Zeichen von Reliquiaren begann auch, zumindest gemäß Bosios offizieller Version, Sfondratos Ausgrabung in Santa Cecilia. Der Antiquar berichtet, dass der Titelkardinal unter deren Hochaltar eine Kammer anlegen wollte, in der die zahlreichen Edelmetallbehälter aufbewahrt werden sollten, die er teilweise selbst in der Basilika gefunden, teilweise mit päpstlicher Autorisierung dorthin gebracht habe.[266] Die Ortswahl wurde zum demonstrativen Ausdruck für Paolo Camillos Kenntnisse über das urkirchliche Brauchtum: Denn er wusste, so Bosio, dass die frühen Christen unter Altären ausschließlich Heiligenkörper beisetzten.[267] Deshalb schien ihm dieser Platz besonders geeignet, seine Reliquien unterzubringen. Insgesamt habe Sfondrato so die Basilika schmücken und fromm instand setzen wollen.

Hierbei konnte der Kardinal auch auf ein jüngeres römisches Vorbild zurückgreifen, das bereits als Wiederherstellung des frühchristlichen Urzustandes einer Kirche gedeutet worden war: Nach den Anweisungen Sixtus' V. hatte der Architekt Domenico Fontana in den Jahren 1586-87 den Hochaltar von Santa Sabina neu errichtet und unter ihm eine *confessio* angelegt, welche die in dessen Vorgänger gefundenen Reliquien aufnahm (Abbildungen 13-14).[268] Mit diesem – heute grundlegend modifiziertem – Eingriff ging eine Erhöhung des Presbyteriums um drei Stufen einher, der Abriss einer Wand, die den gesamten Chorbereich vom Schiff getrennt hatte, und die Verlegung des Hauptaltars von der Apsis so weit ins Kirchenschiff hinein, dass das gesamte Kardinalskollegium hinter ihm Platz finden konnte.[269]

Diese Maßnahmen verfolgten auch das Ziel, die päpstliche Seelsorge zu verbessern. Sixtus V. hatte nämlich entschieden, dass zur spirituellen Erneuerung der Ewigen Stadt die mittelalterlichen Stationsgottesdienste wiederbelebt werden sollten,[270] die in der vorösterlichen Fastenzeit traditionell mit einer Aschermittwochsmesse in Santa Sabina begannen und der Dominikanerkirche somit

265 Übersetzung des Verfassers. Zitiert und interpretiert in Scala, 1985, S. 276 aus *Annales*, VII: „Qui cum gravitate subridens: Vos – inquit – fures estis; cur enim hoc fecistis nisi ut aliquid aliquando furemini?"

266 Anhang, Quelle 144.

267 Anhang, Quelle 144.

268 Für die bauliche Umgestaltung von Santa Sabina unter Sixtus V., siehe Blaauw, 1999/ 2000, S. 283-286. Die wichtigste gedruckte Quelle zur Umgestaltung des Altares findet sich im Anhang, Quelle 145.

269 Anhang, Quelle 145.

270 Ugonio, 1588, S. 10 verso. Siehe auch Anhang, Quelle 146 und Kapitel 8.

eine prominente Rolle im liturgischen Zyklus Roms zuwiesen.[271] Bereits im ersten Amtsjahr Perettis, am 19. Februar 1586, konnte das Vorhaben trotz massiven Widerstandes seitens einiger Kardinäle in die Tat umgesetzt werden und die Papstmesse wieder auf dem Aventin stattfinden.[272] Santa Sabina kam somit eine Schlüsselstellung zu, welche durch eine entsprechende Umgestaltung betont werden konnte. Zum offiziellen Apologeten der Eingriffe wurde der Antiquar Pompeo Ugonio († 1614), der in seiner – der einflussreichen Papstschwester Camilla Peretti gewidmeten und demonstrativ mit einem Sixtusportrait geschmückten – *Historia delle stationi di Roma* von 1588,[273] der wichtigsten nachtridentinischen Schrift zu den römischen Stationsgottesdiensten überhaupt, Fontanas Eingriffe als vorbildlich pries und ihren Zusammenhang mit der rituellen Neuorganisation Roms betonte. Bezeichnenderweise beschrieb er die päpstlichen Maßnahmen mit einem Blick für ästhetische und funktionale Kriterien, die Bosio später auf Sfondratos Neugestaltung von Santa Cecilia anwenden sollte: Er lobte die neue formale Geschlossenheit und die liturgische Zweckmäßigkeit des architektonischen Raumes ebenso wie die einheitlich effiziente Beleuchtung.[274] Die Möglichkeit des Betrachters, visuell das Kircheninnere mit einem Blick zu erfassen, erhöhe die Attraktivität des Baues. Es darf vorausgesetzt werden, dass Sfondrato sowohl mit den sixtinischen Umbauten der Kirche als auch mit entsprechenden Überlegungen vertraut war.

Die Grabungen unter dem Hochaltar boten Sfondrato mehr als nur die Möglichkeit, seine Verbundenheit mit päpstlichen Vorbildern oder der nachtridentinischen Wiederbelebung der römischen Kirchen auszudrücken. Sie lieferten gleichzeitig einen Anlass zur Rekognoszierung der Heiligenkörper, die – laut Baronio im Jahre 821 – von Paschalis I. unter dem Altar bestattet worden waren.[275] Es ist allerdings auffällig, dass es durchaus Traditionen gibt, die in Sfondratos Wunsch nach einer Begutachtung der Hauptreliquien von Santa Cecilia das eigentliche Movens der Grabung sehen; sie kulminieren in einer entsprechenden Passage der Klosterchronik.[276] Deren Publikum und deren Autoren gemäß waren es sogar die Nonnen, welche ein solches Verlangen nährten und ihn ermutigten, sich von ersten Mißerfolgen nicht abschrecken zu lassen. Den Inhalt des päpstlichen Briefes und weitere Kenntnisse über die Altaranlage

271 Berthier, 1910, S. 53. Siehe auch Anhang, Quelle 145.

272 Gamrath, 1987, S. 133-135.

273 Zur Widmung, siehe Herklotz, 1985, S. 41.

274 Anhang, Quelle 145.

275 Bosio (1600, S. 133) gibt das Jahr 821 an. Er folgt dabei den Annalen Baronios (IX, 1600, S. 688- 694), wogegen Panciroli (1600, S. 263) noch die Zeit um das Jahr 818 nennt.

276 Anhang, Quelle 56.

habe Sfondrato überdies, so die Chronik, nicht durch ein eigenes Studium, sondern durch die mündliche Überlieferung des Klosters erfahren.

Bosio behauptet, dass Sfondrato außer dem oben genannten Schreiben des Papstes mehrere andere Texte kannte, welche dessen Informationen bestätigten, nennt aber nicht deren Titel. Obwohl im mit Paolo Camillo verbundenen Schrifttum jeder Hinweis auf Ugonios Abhandlung über die römischen Stationskirchen fehlt, die schon 1588 Bestattungsort und Identität der Körper verzeichnet und zudem an die Geschichte und liturgische Funktion der Basilika erinnert,[277] dürfte diese berücksichtigt worden sein. Denn Ugonio spielte in Bosios Entwicklung die Mentorrolle.[278] Entsprechend verwies dieser bewundernd auf ein im Entstehen begriffenes Buchprojekt Pompeos zu den Altertümern aller Kirchen Roms,[279] das wohl als erweiterte Fortsetzung der *Historia delle stationi* gedacht war. Vor allem aber betonte er die fundamentale Bedeutung, welche Ugonio bei seiner Edition des Schreibens Paschalis' I. über die Auffindung des Cäcilienkörpers eingenommen habe.[280]

Über diese literarischen Zeugnisse hinaus war Sfondrato auch imstande, visuelle Befunde zu deuten. Unter diesen nennt Bosio zunächst eine heute im Lapidarium unter dem Kirchenschiff aufbewahrte, inschriftgeschmückte Marmortafel, die am Ende des Stichganges angebracht war, welcher vom Scheitel der mittelalterlichen Ringkrypta direkt unter den Hochaltar führte.[281] Sfondrato, Bosio und auch Baronio interpretierten ihre Inschrift irrtümlich als Werk Paschalis' I. und verwendeten sie nebst anderen Hinweisen zur Identifizierung der Reliquien.[282] Ein weiteres, ebenfalls von Sfondrato zur Körperfindung verwandtes Indiz wird in Bosios Schrift unmittelbar nach der Inschrift diskutiert:[283] Die Existenz der *confessio* unter dem Hochaltar. Nach seiner Beschreibung befand sich deren *fenestella* unter dem Blockaltar und öffnete sich ins Kirchenschiff. Hinter dem Rahmen der Nische erblickte der zeitgenössische Betrachter

277 Ugonio, 1588, S. 133 recto-verso: „Sotto l'Altar maggiore sono infrascritti corpi santi. Di santa Cecilia vergine e Martire. Di S.[an] Valeriano suo sposo Martire. Di S.[an] Tiburtio Martire, fratello di Valeriano. Di S.[ant']Urbano Papa e Martire. Di S.[an] Lutio Papa e Martire. Di S.[an] Massimo Martire."

278 Herklotz, 1985, S. 44-45.

279 Bosio, 1600, S. 143. Es handelt sich um das unvollendete *Theatrum urbis Romae*. Siehe hierzu Herklotz, 1985, S. 41.

280 Bosio, 1600, S. 132-133.

281 Anhang, Quelle 147. Bosio zitiert auch den Wortlaut der Inschrift (1600, S. 161). Für eine detaillierte Untersuchung der Platte, siehe Romano, 1988, S. 108-112.

282 Romano (1988, S. 111) wies nach, dass die Charaktere der Inschrift ins römische dreizehnte Jahrhundert zu datieren sind.

283 Anhang, Quelle 127.

wohl hängende Votivlampen. In deren Boden befand sich eine kreisrunde Öffnung, die in einen tieferen Hohlraum führte. Bosio deutete sowohl die lampengeschmückte *fenestella* als auch die Bodenöffnung als Teile einer traditionellen *confessio*, welche das Heiligengrab im Untergrund markierte und einen Zugang für Berührungsreliquien, die erwähnten *brandea*, bot. Dass Bosio diese Interpretation mit Textstellen des frühen Christentums belegte, demonstriert sein – und Sfondratos – Wissen sowohl um den frühchristlichen Reliquienkult als auch um dessen architektonische Gestaltung.

Zwei Elemente der Tafelinschrift könnten die spätere Statuensetzung inspiriert haben: Der Schlusssatz „HOS COLIT EGREGIOS DEVOTE ROMA PATRONOS" weist auf eine umfassende Bedeutung der Märtyrer für das städtische Gemeinwesen hin: Das Heiligenbegräbnis wird universalisiert, sein Ort transzendiert. Auch der Gedanke, dass Paschalis selbst den Körper der Cäcilie in jenen Marmor hineingelegt habe („HOC ILLVD MARMORE CONDENS"), während er die Kirche von Grund auf renovierte („AB IMO ECCL[ESI]AM RENOVANS"), dürfte Sfondrato inspiriert haben: Er konnte so dem Papst als Kirchenerneuerer nachfolgen.[284] Als Höhepunkt dieser Kampagne war schließlich die Rekognoszierung und Neubestattung der Cäcilienüberreste erfolgt, die noch Sfondratos Zeitgenosse Panciroli begeistert mit der Rückkehr der Seele in einen Körper verglich.[285] Sowohl Panciroli als auch die Inschrift demonstrierten ein Bewusstsein für den Zusammenhang, der sich zwischen der Reliquie und ihrem Behälter ergeben hatte.[286] Hier war indirekt angelegt, was auch für die

284 Die deutlichste Parallelisierung der Aktionen Sfondratos, dessen Rolle allerdings hier hinter die Clemens' VIII. zurückgesetzt wird, und Paschalis' findet sich im Ausstattungsprogramm der Cappella maggiore der zerstörten Kirche von Santa Cecilia in Florenz. Zur Kirche, siehe zuletzt Carapelli, 1996. Während das Gemälde des Hauptaltares von Francesco Curradi den *Tod der heiligen Cäcilie in Anwesenheit von Papst Urban I.* (jetzt Florenz, SS. Stefano e Cecilia, vierter Altar rechts) zeigte, stellten die Presbyteriumswände parallel die beiden *Auffindungen* in Fresken von Giovanni Martinelli dar, links die *Auffindung des Cäcilienkörpers in den Katakomben unter Papst Paschalis I.* und rechts *Die Wiederbestattung des Körpers unter Papst Clemens VIII.* Carapelli (1996, S. 52-54) datiert alle drei Werke 1641-42. Der Cäcilientod Curradis ist, wie bei Carapelli nicht vermerkt, eine Paraphrase des gleichnamigen Domenichino-Gemäldes in der Cappella Polet von San Luigi dei Francesi in Rom.

285 Panciroli, 1600, S. 263: „[ ] e di là [gemeint sind die Callixtus-Katakomben] volse levarli Paschale, perche havendo rifatta la Chiesa di S.[anta] Cecilia già sua casa, parevagli, che fosse, come un corpo senz'anima, restando priva de questi Santi corpi."

286 Die poetische Kraft der Inschrift wurde bereits in Romano, 1988, S. 110-111 gewürdigt. Auch in Bosios Vokabular (1600, S. 46) fand sie Eingang: „[ ] corpus Urbanus Primus [ ] in Coemeterio Sancti Sixti, seu Praetextati proprijs manibus marmoreo condiderit monumento; [...]"

Statue entscheidend werden sollte: Durch ihre physische Nähe zum Heiligenkörper wurden die Marmortafel, die Plastik und letztlich auch der gesamte Kirchenbau zu Berührungsreliquien. Es spricht für Sfondratos Anerkennung dieses Sachverhaltes, dass er nach dem Umbau der gesamten Altaranlage die Platte wieder in ihren ursprünglichen Zusammenhang integrierte: Er legte unmittelbar am Ende des Stichganges der Ringkrypta einen Altar an, über dem er die Tafel anbringen ließ, die vermutlich vorher lediglich in die Mauer eingelassen gewesen war.[287] Hier folgte er auch einem anderen Impuls, den die Worte der Inschrift zu suggerieren schienen: Der Blick auf den Behälter der Reliquien ersetzte gewissermaßen die Anschauung der eigentlichen Objekte; der sinnliche Zugang zu dem Heiligenkörper wurde durch eine vermittelnde Instanz reguliert. Weil der physische Kontakt zwischen dem Wallfahrer und der Reliquie unterblieb, wurde nicht nur das Diebstahlrisiko verringert,[288] sondern auch das frühchristliche Motiv des in diesem Leben letztlich unerreichbar bleibenden Heiligen wiederbelebt.[289]

Besonders zwei Anliegen dürften Sfondratos Suche nach den heiligen Körpern motiviert haben: Die Offenbarung der Reliquien als Gnadenerweis ließ den Kardinal – und mit ihm seine Epoche – als auserwähltes Werkzeug der Heilsgeschichte hervortreten. Er galt somit als Erfüller einer historischen Mission, der zur Sorge um die ihm anvertrauten Gaben verpflichtet war. Zu diesem Beweggrund gehörte die Idee eines Prestigegewinns, der sich durch die Findung und Ausstellung der Körper ergeben würde. Bosio nennt beide Motive als Ursachen, die den Kardinal – nach eigenen Angaben – von dem Zeitpunkt an beherrschten, an dem er Titular der Basilika wurde.[290] Besonders die Demonstration göttlicher Gunst hebt der Antiquar ausdrücklich hervor. Diese Idee basierte auf dem schon im Frühchristentum erkennbaren Gedanken, dass es Gott selbst war, welcher die Reliquie enthüllte und gestattete, dass sie umgebettet werden konnte.[291] In dieser Offenbarung nahm der Allmächtige den Glanz des ewigen Lebens vorweg. So kommentierte etwa Augustinus († 430) den Fund der Stephanus-Reliquien mit folgenden Worten: „Sein Körper war über eine so lange Zeit hinweg verborgen. Als Gott es wünschte, wurde er entdeckt. Er hat Licht in alle Länder gebracht und so große Wunder bewirkt."[292] In

287 Siehe die ausführliche Rekonstruktion in Romano, 1988, S. 111.

288 Zur Aktualität des Reliquienraubes, siehe Kapitel 1. 3, 7 sowie 10.

289 Brown (1981, S. 87) spricht von der Pilgerfahrt als einer Therapie der Distanz für den Wallfahrenden. Hierbei vernachlässigt er jedoch die mindestens ebenso entscheidende Sicherung der Reliquien vor Diebstahl.

290 Anhang, Quelle 148.

291 Grundlegend Brown, 1981, S. 91-93.

292 Übersetzung des Verfassers nach Brown, 1981, S. 91 (nach Predigt 319. 6. 6).

Bosios Edition der *passio* äußert sich die Erscheinung Cäciliens gegenüber Paschalis I., vor der ersten Auffindung der Märtyrerin, mit ähnlichen Worten: Gott wolle sie nun der Menschheit offenbaren, nachdem ihr Körper lange Jahre im Schutz der Muttergottes verborgen gewesen sei.[293] Auch anlässlich der Neuentdeckung unter Sfondrato betonte der Antiquar das Wunderbare des Ereignisses: Dass der Körper aufgespürt wurde, sei weniger Sfondratos Engagement als vielmehr göttlicher Eingebung zu verdanken: Cäcilie habe sich selbst den Augen der Suchenden dargeboten.[294] Sfondrato vertrat auf einer dem Körper mitgegebenen Inschrift ebenfalls diese Meinung.[295]

In Rom hatte im Jahre 1447 die Auffindung zweier gut erhaltener Heiligenkörper in San Lorenzo fuori le mura, um deren Rekognoszierung sich Papst Nikolaus V. höchstpersönlich gekümmert hatte, einen spektakulären Präzedenzfall geschaffen. Die Erscheinung und Kleidung der Reliquien legten eine Identifikation mit den Heiligen Laurentius und Stephanus nahe. Wahrscheinlich wurde die Entdeckung als gutes Omen zu Beginn eines Pontifikats bewertet, in dem Nikolaus dringend eine Prestigequelle brauchte: Er konnte weder eine lange kirchliche Amtszeit noch eine aristokratische Herkunft vorweisen; seine politische Stellung war bedroht.[296] Seine Nähe zu den Blutzeugen verankerte ihn aber symbolisch in der Ewigen Stadt. Auch im nachtridentinischen Rom wurde Gottes Schutz der Heiligengräber häufig festgestellt. Als im Dezember 1598 eine Tiberüberschwemmung die gesamte Stadt, und besonders die Kirchen Santi Apostoli und San Marcello heimsuchte, wurde es als Wunder betrachtet, dass die Gräber der Apostel Philippus und Jakobus sowie die einiger im Ruf der Heiligkeit stehenden Jungfrauen vom Wasser verschont geblieben seien.[297]

Die Offenbarung der Reliquie und ihre Einbettung in einen bestimmten Kontext von Zeit und Raum nahm in gewisser Form die Erlösung der beteiligten Gemeinde vorweg.[298] Wie sein Schreiben vom 13. November 1599 an den Mystiker Matteo Guerra, genannt Teio (1538-1601),[299] in Siena belegt, war sich

293 Anhang, Quelle 149. Die Platzierung des Cäcilienkörpers in der Obhut Mariä führte zu einer Bildtradition, welche diesen von jener bewacht zeigt. Vgl. Kapitel 2. 2 und 5. 1.

294 Bosio, 1600, S. 162: „[…] suo tempore ipsa se castissima Martyr earum oculis spectandam obtulisset."

295 Anhang, Quelle 150.

296 Für die Episode und ihre Interpretation, siehe Burroughs, 1990, S. 53. Für den Hinweis danke ich Barbara Wisch.

297 Anhang, Quelle 151.

298 Brown, 1981, S. 92.

299 Zur starken mystischen Komponente in Teios Werk, siehe Nardi, 1984, S. 49.

Paolo Camillo dieser Auszeichnung bewusst.[300] Auf Erden beschwor eine solche Entdeckung vor allem die Idee einer harmonischen Gesellschaft herauf, die ihre Erwähltheit ausdrückte, indem sie die Reliquie in ihre Strukturen integrierte.[301] Denn Gott hatte mit der *praesentia* des Heiligen ihre Verdienste anerkannt. Eine so gesegnete Eintracht der Christenheit erscheint als Grundgedanke häufig im Papsttum der nachtridentinischen Zeit und wurde von diesem verstärkt protestantischen Bewegungen entgegengesetzt. Sfondratos Unternehmung belebte also einen Topos des Frühchristentums im Einklang mit einer geistigen Grundrichtung seiner Epoche.

Die aufsehenerregende Neubestattung eines heiligen Körpers, die zwangsläufig auf eine Rekognoszierung folgen musste, war überdies in Rom als prestigeträchtiges Handlungsmuster angelegt. Dieses war keinesfalls an einen spezifischen Stand gebunden. So hatten nicht weniger als elf Kardinäle, zahlreiche andere Würdenträger und eine große Volksmenge im Februar 1590 die aus Sant'Adriano prozessional überführten Reliquien der heiligen Papianus und Maurus in Santa Maria in Vallicella empfangen, wo sie in der Sakristei aufbewahrt wurden, bis die Tribuna des Hochaltars fertiggestellt war.[302] Nach Auffassung des *avviso* diente die Translation dazu, die Vollendung des Presbyteriums zu beschleunigen: Die Körper schufen Handlungsbedarf. Unter Gregor XIV., der allen Teilnehmern einen Plenarablass gewährte, wurden am 9. August 1591 zwei römische Märtyrer, der Ritter Genesius und der Bischof Eleuterius, aus San Giovanni della Pigna nach Santa Susanna überführt und dort in der Laurentius-Kapelle Camilla Perettis beigesetzt.[303] Gleichzeitig wurde verkündet, dass der ehemalige Papstnepot, Kardinal Alessandro Damasceni Peretti, genannt Montalto (1571-1623), am 27. desselben Monats den Leichnam seines Großonkels mit großem Pomp in die Cappella Sistina von Santa Maria Maggiore überführen lassen wolle. Die beiden bedeutendsten Familienmitglieder der Sixtus-Sippe scheinen über ein ausgeprägtes Bewusstsein verfügt zu haben, wie publikumswirksam ein prozessionaler Körpertransfer war, selbst wenn es sich nicht um Heiligengebeine handelte.[304]

---

300 Zu Guerra, siehe ausführlich Kapitel 2. 4.

301 Grundlegend hierzu Brown, 1981, S. 92-93.

302 Anhang, Quelle 152.

303 Dies geschah vor der Fertigstellung der Kapellendekoration mit den *passiones* der Heiligen Eleuterius und Genesius sowie dem Altarbild mit dem *Martyrium des heiligen Laurentius* im Sommer 1592. Zur Kapelle, siehe Guerrieri Borsoi (1993, S. 279-283), wo allerdings die Translation auf den Sommer 1592 datiert wird (S. 281).

304 Anhang, Quelle 153.

Der nachtridentinische Reliquienkult fußt auf neutestamentarischen Grundlagen, welche die christliche Verehrung von Körperreliquien überhaupt begründen:[305] So hatte Paulus im ersten Brief an die Korinther metaphorisch den Christen als „Tempel Gottes" bezeichnet (1 Korinther 3, 16)[306] und eine körperliche Kontinuität zwischen dem Erlöser und seiner Gemeinde festgestellt. „Wisst ihr nicht, dass eure Leiber Glieder Christi sind?" (1 Korinther 6, 15),[307] hatte der Heilige gefragt und dies um eine weitere Ausführung ergänzt: „Oder wisst ihr nicht, dass euer Leib ein Tempel des Heiligen Geistes ist, der in euch wohnt und den ihr von Gott habt? Ihr gehört nicht euch selbst; denn um einen teuren Preis seid ihr erkauft worden. Verherrlicht also Gott in eurem Leib!" (1 Korinther 6, 19-20).[308] Diese Worte zeigen bereits die Verknüpfung von Heiligkeit und Rechtschaffenheit, welche für die christliche Reliquienverehrung zentral werden sollte. Denn, neben Christus, waren die Märtyrer und die übrigen Heiligen in ihrer tugendhaften Lebensführung diesem Appell am überzeugendsten nachgekommen; sie hatten Gott in ihren Körpern Ehre erwiesen. Die Annäherung an diese, sei es nun als inneres Ziel oder als physischer Akt, bedeutete somit auch, moralische Verpflichtungen auf sich zu nehmen. So verdeutlichten Reliquienkult und Pilgerfahrt ein Wertesystem und konnten zur Sozialdisziplinierung beitragen. Entsprechend beriefen sich die christlichen Sozialtheoretiker Augustinus[309] und – in dessen Nachfolge – Thomas von Aquin (um 1225-1274)[310] ebenso wie die Kirchenversammlungen[311] auf die paulinischen Ausführungen. Zur Entstehungszeit der Cäcilienstatue war hierbei die Autorität des Konzils von Trient entscheidend, welches die „heiligen Körper der Heiligen wie der Märtyrer und anderer, die in Christus lebten, die lebende Glieder Christi und Tempel des Heiligen Geistes waren,"[312] gewürdigt und ihnen Verehrung anbefohlen hatte.

---

305 Für ihre entsprechende Rezeption, siehe Kapitel 9. Zur Tempelmetapher, siehe hingegen Kapitel 11.

306 Zitiert nach *Die Bibel*, 1980, S. 1283.

307 Zitiert nach *Die Bibel*, 1980, S. 1285.

308 Zitiert nach *Die Bibel*, 1980, S. 1285.

309 Augustinus, *De civitate Dei*, VIII, XXVII, I. Hinweis in Naz, 1965, S. 570.

310 Anhang, Quelle 154.

311 Naz, 1965, S. 570.

312 Übersetzung des Verfassers. Ehses, 1924, S. 1078 zitiert den Begriff als „sanctorum quoque martyrum et aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi et templum Spiritus Sancti".

1. 3 Der Reliquienfund und seine unmittelbaren Folgen

Die Bedeutung der Grabung bewirkte, dass Sfondrato persönlich ihre Leitung übernahm und sogar verbot, dass diese in seiner Abwesenheit fortgesetzt würde.[313] Die Klosterchronik erwähnt selbst, dass er kurz vor dem Abschluss der Aktion vor lauter Aufregung seine Standeswürde vernachlässigte und wie ein gewöhnlicher Arbeiter inmitten der Erdhaufen stand.[314] Laut Bosio fand die Unternehmung am Mittwoch, den 20. Oktober 1599,[315] einen erfolgreichen Abschluss: Unter dem Hochaltar der Basilika kamen drei Marmorsarkophage zum Vorschein, von denen einer den Cäcilienkörper, ein anderer die Leichname Valerians, Tiburtius' und Maximus' und der letzte die der Päpste Urban I. und Lucius I. enthielt.[316] Andere Traditionen hingegen datieren ausschliesslich die Findung der Männerkörper auf den 20., den Cäciliens hingegen auf den 21. Oktober, den Tag der heiligen Ursula.[317]

Sfondrato veranlasste, dass Zeugen zugegen waren:[318] Neben einigen Mitgliedern seiner *famiglia* waren dies Paolo de Curtis, Bischof von Isernia und Stellvertreter des päpstlichen Vikars Kardinal Rusticucci,[319] der Lateranskanoniker Giacomo Buzio, Sekretär der Vikarskongregation, sowie die Jesuiten Pietro Morra und Pietro Alagona. Während über einige dieser Personen nichts weiter bekannt ist, sollte de Curtis († 1629) als Vikarstellvertreter am 5. Februar 1617 den mit dem Cäcilien- in zahlreicher Hinsicht verbundenen Hochaltar der Paolina in Santa Maria Maggiore weihen.[320] Seine Beteiligung an dessen Entstehung ist jedoch nicht belegt.[321] Bei dem Syrakusaner Pietro Alagona (1549-1624), seit

313 Bosio, 1600, S. 154.

314 Anhang, Quelle 56.

315 Dies ist das offizielle Datum Bosios (1600, S. 155), das sich auch in der anonymen Quelle findet (BAV, Chigi N. III. 60, f. 427 recto in Montanari, 2005, S. 160). Für Bosio (1600, S. 155-161) wird der Cäciliens vor den übrigen Körpern entdeckt.

316 Bosio, 1600, S. 155-161.

317 So die Klosterchronik (Anhang, Quelle 56) und Giovanni Antonio Bruzio (Anhang, Quelle 155).

318 Bosio, 1600, S. 156.

319 Bosio (1600, S. 156) nennt de Curtis bereits Bischof von Isernia, obwohl dieser den Titel erst am 15. März 1600 erlangte. Zum Zeitpunkt der Entdeckung amtierte noch dessen Vorgänger Giovanni Battista Lomellini († 22. 11. 1599). Vgl. *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 211, wo auch das Todesjahr de Curtis' genannt ist. Dies weist auf eine Fertigstellung von Bosios Manuskript im Verlauf des Jahres 1600 hin. Nach der Klosterchronik (Anhang, Quelle 56) war de Curtis ohnehin bereits vor Ort, da er im Auftrag Rusticuccis gerade dabei war, die Rechtschaffenheit der Nonnen routinemäßig zu überprüfen.

320 Zum Hochaltar der Paolina, siehe Kapitel 3.

321 Ostrow (1996, S. 151) erwähnt zwar de Curtis, aber nicht dessen Amt.

1590 Professor für Moraltheologie am Collegio Romano, der römischen Jesuitenuniversität, handelte es sich dagegen um eine herausragende Figur im geistigen Leben der Stadt.[322] Sein 1622 bis 1623 in Rom publiziertes *Totius Iuris Canonici compendium* sollte dem Kardinal und Erzbischof von Palermo, Giannettino Doria (1573-1642), gewidmet werden.[323] Unter dessen geistiger Leitung entstand zum Heiligen Jahr 1625 die früheste plastische Rezeption der Cäcilienstatue überhaupt, Gregorio Tedeschis Figur der heiligen Rosalia, die sich noch heute unter dem Hauptaltar der Grotte der Heiligen auf dem Monte Pellegrino oberhalb von Palermo befindet.[324] Der in der Buchdedikation belegte Kontakt zwischen den beiden Geistlichen geht der Genese dieser Liegestatue unmittelbar voraus.

Eine Reihe von *avvisi*, von denen zwei bereits am 23. Oktober 1599 und damit wenige Tage nach dem Körperfund, entstanden, ermöglichen eine außergewöhnlich direkte Teilnahme an den Ereignissen.[325] Da sie sich nicht auf einen bloßen Bericht beschränken, sondern bereits ansatzweise den Fund in der Geschichte verorten, führen sie, wie Bosios Schrift, das Bewusstsein um hagiographische Traditionen und die sorgfältige Planung vor Augen, mit der die Entdeckung vorbereitet worden war. Sie geben relativ detaillierte Auskunft über Cäciliens Zypressensarkophag, ihren Leichnam im Hochzeitsgewand, ihr verschleiertes Gesicht und die Halswunde mit dem noch frischen Blut. Ihre Wortwahl zeigt bereits klar den Glauben, dass alle Körper in einem unverwesten Zustand gefunden worden waren.[326] Ähnliches äußert auch der Augenzeuge

322 Für Informationen über Alagona, siehe Pirri, 1960, S. 560.

323 Zu Doria, siehe Sanfilippo, 1992.

324 Zur Datierung der Statue, siehe Anhang, Quelle 156 und zum Autor, Agnello, 1940, S. 181.

325 Anhang, Quellen 111-112 sowie 157-159. Die Dokumentation des Körperfundes in den *avvisi* der BAV wurde erstmalig ausgewertet von Pastor, XI, 1927, S. 684-689. Pastor bietet keine Transkription der *avvisi*, von denen er gewöhnlich nur das Datum anzeigt. Wie den jeweiligen Kommentaren zu entnehmen sein wird, entgingen einige sogar völlig seiner Aufmerksamkeit. Montanari publizierte hingegen 2005 einen bislang unbekannten Entdeckungsbericht eines anonymen Autors in BAV, Chigi, N. III. 60, ff. 426 recto-432 verso, besonders ff. 427 recto-428 verso (Montanari, 2005, S. 160-161), welcher diese Dokumentation ergänzt und um zwei Zeichnungen bereichert.

326 Das Word „intiero" wird im italienischen Original in einer antithetischen Struktur verwendet und von dem Adverb „ancora" begleitet: Letzteres verdeutlicht die lange Zeitspanne, die seit dem Martyrium der Heiligen verstrichen ist („anco intiero"). Siehe dagegen Wolf (1997, S. 761) der Pancirolis Bemerkung von 1600, dass der Körper der Cäcilie „intiero e incorrotto" gefunden worden sei (Anhang, Quelle 160), die früheste Erscheinung dieser Auffassung nennt. Für einen Gebrauch des Wortes „intero" als „unversehrt" in der italienischen Literatur, siehe etwa Giovanni Boccaccio, *Fiammetta*, Vers 78: „La tua fama è intera, nè da alcuna cosa da te stata fatta è nelle menti delle genti commaculata."

Agniolo Baldi, der dreißig Jahre lang als Rektor der Kirche von Santa Cecilia a Monte Giordano fungierte und daher ein besonderes Interesse an dem Cäcilienort in Trastevere hatte, in seinem 1625 datierten Manuskript über die Denkwürdigkeiten Roms.[327] Der Märtyrerin und ihren Überresten wird dabei als Titelheilige eine Präsenz zugebilligt, welche die aller anderen Heiligenkörper weit übersteigt, selbst die der Päpste Urban und Lucius.

Dem Ton der *avvisi* entspricht auch der gerade im Entstehen begriffene Pilgerführer Pancirolis, in dem dieser die Emotion des Funds nacherlebt.[328] In einem Einschub weist Panciroli bereits auf die theologische Dimension hin, welche auch für die Rezeption der Marmorstatue zentral werden wird. Nachdem er nämlich die Unversehrtheit der Cäcilienreliquie verkündet hat, preist er Gottes Größe folgendermaßen: „[...] (oh, unendliche Macht dessen, der unseren Körpern Ewiges Leben geben wird) [...]“[329] Im über die Zeiten hinweg makellosen Körper der Jungfrau scheint daher die Erlösungshoffnung Pancirolis und seiner imaginierten Leserschaft bereits vorweggenommen. Entsprechend äußert sich der heilige Kamillus von Lellis (1550-1614), der, von seinem späteren Mitbruder[330] Sfondrato zur Ansicht des Körpers geladen, sich von der Betrachtung Cäciliens nicht losreißen konnte und dann nur einen Gedanken hervorbrachte: „Oh, wie glücklich wäre ich, wenn Gott mir durch seine Gnade und sein Mitleid gestatten würde, diesen Körper auch im Himmel glorreich und unsterblich zu sehen.“[331] Auch Lellis assoziierte offensichtlich den Anblick des Heiligenkörpers mit Paradiesvorstellungen, an welche er eigene Erlösungshoffnungen band.[332]

Bereits drei Tage nach dem Fund verkünden die *avvisi*, der amtierende Papst Clemens VIII. würde es sich nicht nehmen lassen, Cäcilie eigenhändig beizusetzen. Diese Absichtserklärung ist bemerkenswert, weil der an Gicht Leidende zu jenem Zeitpunkt noch in Frascati weilte, von wo er erst am 27. Oktober zurückkommen sollte.[333] Sfondrato selbst war am Tag nach der Körperfindung zu Clemens geeilt, um diesen von den Ereignissen in Kenntnis zu setzen und Anweisungen für das weitere Vorgehen zu erhalten.[334] Der die Vorgänge berichtende Baronio stellt diese in den metaphorischen und typologischen Rahmen

327 Anhang, Quelle 161. Für Stiftungen Sfondratos an die Kirche Baldis, siehe Kapitel 2. 2.

328 Anhang, Quelle 160.

329 Übersetzung des Verfassers.

330 Vgl. Einführung.

331 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 162.

332 Für eine theologische Parallele hierzu im Werk Buoninsegnis, siehe Kapitel 5. 2.

333 Anhang, Quelle 163. Auch Bosio (1600, S. 159-160) erwähnt den Frascati-Aufenthalt Clemens' und dessen Konsequenzen.

334 Baronio, IX, 1600, S. 692-693 und Anhang, Quelle 111.

der neutestamentarischen Heilsgeschichte, indem er Sfondrato mit dem Apostel Johannes vergleicht, welcher als erster am Grab Christi eintraf, aber Petrus den Vortritt ließ.[335] Clemens sandte am Freitag, den 22. Oktober, den bei ihm weilenden Baronio mit Sfondrato nach Rom. Der Oratorianer sollte in Vertretung des Papstes die Rekognoszierung der Körper vornehmen. Noch am selben Tag kehrte Baronio nach Frascati zurück, um Clemens von der Lage in Kenntnis zu setzen.[336] Zuvor feierte er eine Messe über den Körpern.[337] Die Dringlichkeit, mit der die Vorgänge behandelt wurden, und das päpstliche Entgegenkommen bei der Neubestattung stellen die Bedeutung des Ereignisses für Rom und die Weltkirche gleichermaßen heraus. Mit Baronio, der später einen Augenzeugenbericht verfassen sollte, wurde einer der führenden Gelehrten der Epoche, den Bosio als „peritissimus antiquitatis" („äußerst großer Kenner der Antike") und als „nobilis Ecclesiasticae historiae Author" („edler Verfasser der Kirchengeschichte") lobt,[338] direkt in die Ereignisse in Santa Cecilia einbezogen. Es spricht für das Ansehen Baronios, dass dieser den Papst vertreten durfte. Gleichzeitig demonstriert dies ein gemeinsames Interesse für die Urkirche und deren Märtyrer.

In seiner *Historia passionis B.*[*eatae*] *Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii, et Maximi Martyrum. Necnon Urbani, et Lucii Pontificum, et Martyrum Vitae*, die 1600 in Rom bei Stefano Paolino erschien, liefert Bosio – im Anhang an eine kommentierte Neuedition der mittelalterlichen *passio* der römischen Jungfrau und des bereits erwähnten Schreibens Paschalis' I. über die Körperfindung – die wichtigste zeitgenössische Dokumentation der Ereignisse. Die Endredaktion der Schrift kann in den Zeitraum zwischen dem Cäcilienfest und dem Neujahrstag 1601 datiert werden, da Bosio bereits den Jahrestag der Wiederbestattung des Körpers am 22. November 1600 würdigt.[339] Auch ein weiteres Indiz bestätigt dies: Der bereits erwähnte Pilgerführer Pancirolis, seinerseits auf den 7. Juni 1600 datiert, verwendet für seine Cäcilienvita noch das Kompendium Pietro Natalis, des Bischofs von Jesolo (aktiv um 1370-1400),[340] und enthält keinen Hinweis auf die Veröffentlichung.

---

335 Baronio, IX, 1600, S. 692: „Quid tum ille? Exemplo Ioannis, qui etsi cucurrit citius Petro, & prius venit ad monumentum, abstinuit tamen ab ingressu sepulchri, deferens Apostolico culmini pervestigationem ipsius: [...]"

336 Bosio, IX, 1600, S. 159-160 und Anhang, Quelle 111.

337 Baronio, IX, 1600, S. 693: „Die vero seguenti illuscente, super eamdem Confessionem obtulimus Deo in memoriam & honorem tantae virginis & Martyris & aliorum conditorum ibi Sanctorum sacrificium Missae: [...]"

338 Bosio, 1600, S. 160.

339 Bosio, 1600, S. 183.

340 Panciroli, 1600, S. 262 verweist auf Pietro Natali, X, 96. Für die Autorität Natalis, siehe auch Ugonio, 1588, S. 129 verso.

Die – wohl durch Paolo Camillo selbst erfolgte – Ernennung Bosios zum Herausgeber der Vita und Chronisten der Ereignisse ergab sich wahrscheinlich aus dessen Kennerschaft der Urkirche und insbesondere der bahnbrechenden Erforschung der Katakomben, welche dieser seit seinem ersten Abstieg in die Domitilla-Gruft auf der Via Ardeatina in Begleitung Ugonios am 10. Dezember 1593 systematisch fortgesetzt hatte.[341] Solche Erkundungen ergänzte Bosio spätestens seit 1596 durch die Lektüre der schriftlichen Überlieferungen. Der Antiquar, den Giovanni Battista De' Rossi 1864 mit dem Beinamen „Kolumbus der Katakomben" ehren sollte,[342] verfügte demnach über eine einzigartige Kenntnis der urkirchlichen Bestattungsriten und deren unterirdische Orte. Da ein Text auf der Rückseite des Frontispizes, welches mit dem Wappen Paolo Camillos geschmückt ist, die Authentizität von Bosios Darstellung bekundet,[343] wurde diese anscheinend auch durch Sfondrato finanziert. Überdies bürgte der Kardinal selbst für deren Wirklichkeitsgehalt. Entsprechend beglaubigte er die Echtheit der statuarischen Reproduktion des Cäcilienkörpers durch eine Inschrift.[344] Altaranlage wie Veröffentlichung wurden hierdurch zu persönlichen Äußerungen des Auftraggebers, ein Vorgang, welcher an die bei Paleotti beschriebene Verantwortungsverlagerung denken lässt.[345] Bosio hatte allerdings auch selbst an der Entdeckung teilgenommen: In der *Roma sotterranea*[346] wie schon zuvor in der *Historia passionis*[347] bezeichnet er sich als Augenzeugen der Auffindung. In seiner feierlichen Wortwahl scheint er die Betrachtung der Cäcilienreliquien mit der Christi zu parallelisieren, welche der Evangelist Johannes exemplarisch kommentiert hatte (Johannes 19, 35).[348]

Im Wesentlichen ist Bosios Schrift jedoch nicht die eines Theologen, sondern die eines Antiquars. Unter Verwendung bildlicher und textlicher Quellen kommentiert er alle ihm zugänglichen, die Lektüre erschwerenden Begriffe in Kommentaren, die auch eine inhaltliche Deutung implizieren.[349] Dagegen fehlt nahezu jede Interpretation der Aktivitäten Sfondratos, deren äußerst knappe Beschreibung nur indirekt dessen Zielsetzungen erkennen lässt.

Auch Baronio setzte sich schriftlich mit den Reliquien auseinander. Bereits im zweiten Band seiner *Annales ecclesiastici*, dessen Erstauflage 1590 erschien,

341 Parise, 1971, S. 257 und Herklotz, 1985, S. 45.

342 De' Rossi, I, 1864, S. 26.

343 Anhang, Quelle 164.

344 Vgl. Kapitel 10.

345 Vgl. Einführung.

346 Anhang, Quelle 165.

347 Anhang, Quelle 166.

348 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1694 (Interpunktion des Verfassers): „Et qui vidit, testimonium perhibuit, et verum est eius testimonium. Et ille scit, quia vera dicit, ut et vos credatis."

349 Siehe die Widmung an Sfondrato in Bosio, 1600, S. III recto-verso (unpaginierte Seiten).

hatte sich der Gelehrte mit der Cäcilienlegende beschäftigt. Eingehend beschreibt er das Martyrium der Jungfrau, welches er ins Jahr 232 datiert.[350] Im neunten Band seiner Kirchengeschichte, der erstmals 1600 in Rom publiziert wurde, findet sich dann eine zweite, wesentlich längere Auseinandersetzung mit der Heiligen. In ihr behandelt Baronio die Vorgänge des Jahres 821, welche er dann um die Ereignisse von 1599 ergänzt.[351] Seine ausführliche Beschreibung des Cäcilienkörpers scheint das Resultat seiner Rekognoszierung festzuhalten, durchsetzt es aber mit theologischen Topoi. Baronio greift bereits auf die für die spätere Bildwelt in Santa Cecilia so entscheidende Braut- und Liebesmystik zurück, wie sie insbesondere das Hohe Lied, aus dessen Vers 3, 5 er zitiert, in die christlich-jüdische Vorstellungswelt eingebracht hatte.[352]

Gleichzeitig psychologisiert er die Erfahrung des unversehrten Körpers für den Betrachter: Cäciliens Erscheinen und ihre Pose künden von Jungfräulichkeit und ehrenhaftem Anstand. Ihr Leib flößt solche Ehrfurcht ein, dass jegliche Berührung tabuisiert und nahezu jede Annäherung verboten wird.[353] Tatsächlich scheint der Körper während der gesamten Ausstellung nicht berührt worden zu sein: Cäcilie verblieb ununterbrochen in dem Zypressensarkophag, in dem sie auch erneut bestattet wurde.[354] Auch eine weitere Tatsache verhinderte eine exakte Untersuchung des Fundes: Baronio erwähnt einen leichten Schleier, welcher die Märtyrerin vollständig verhüllte.

Bosios Beschreibung stimmt mit der Baronios überein. Vielleicht orientierte sich Ersterer sogar an Baronios Text oder einer früheren Fassung desselben. Im Gegensatz zu Baronio verzichtet er jedoch auf explizite theologische Deutungen und übertrifft diesen und die übrigen Berichterstatter – mit Ausnahme einer anonymen Quelle – weit an Detailgenauigkeit. Dies gilt bereits für die Körpermaße: Laut Bosio betragen diese 5, 5 römische *palmi*, was 122,65 cm entspricht.[355] Der Antiquar erklärt diese mit der Austrocknung und der Kontraktion der Knochen.

---

350 Anhang, Quelle 167. Bosio (1600, S. 50) kennt und teilt diese Meinung. Beispiele für die überregionale Rezeption Baronios finden sich in Kapitel 10.

351 Für die Cäcilienepisoden, siehe Baronio, IX, 1600, S. 688-694.

352 Vgl. Kapitel 7.

353 Anhang, Quelle 168. Hierzu ausführlich Kapitel 7.

354 BAV, Chigi, N. III. 60, f. 429 recto in Montanari, 2005, S. 161. Die Quelle insistiert auf der Kontinuität der Körperaufbewahrung. Montanari (2005, S. 165, Fußnote 71) glaubt dagegen, dass die Reliquien bei der Neubestattung berührt worden seien. Die von ihm zitierte Passage (*ibidem*, f. 430 recto auf S. 162) liefert hierfür jedoch keinen Beleg.

355 Bosio, 1600, S. 157: „Virgineum Corpus palmos cinque cum ferè dimidio longum apparebat, haud dubiè vetustate exsuccis ossibus, atque contractis; nam viventem Virginem excelsiore statura fuisse quis ambigat?“

Große Aufmerksamkeit widmet er auch den Effekten der Stoffe und deren Farbigkeit: Es breitet sich ein dunkler Seidenschleier über den gesamten Körper, unter dem die golddurchwirkten, aber blutbespritzten Gewänder hervorglänzen, welche die Heilige „auch zu Lebzeiten" trug. Bosio müsste mit der letztgenannten Bemerkung darauf hinweisen wollen, dass Cäcilie nicht einmal für ihr Begräbnis entkleidet worden sei. Sfondrato habe zudem bezeugt, dass die Märtyrerin unter dem goldenen Gewand noch das härene der Buße getragen habe.

Als einziger der namentlich fassbaren Autoren erwähnt Bosio die leicht aneinander vor den Körper gestreckten Arme, den stark gekrümmten Nacken und das zum Boden gekehrte Gesicht der Jungfrau.[356] Seine Worte decken sich exakt mit der Pose der Cäcilienstatue. So überrascht kaum, dass sich bei Bosio – im Gegensatz zu den anderen Autoren – bereits anlässlich der Körperbeschreibung auch eine kurze Erwähnung der Marmorfigur findet.[357] Im weiteren Verlauf seines Textes kehrt er noch einmal zu diesen Angaben zurück, diesmal ausdrücklich, um die Skulptur zu analysieren.[358] Es dürfte sich hierbei um die früheste Würdigung der Plastik überhaupt handeln. Da Bosio in dieser eine anatomisch überzeugende und überdies von Sfondrato authentifizierte Wiedergabe des Cäcilienkörpers vorfand, die ihm eine präzisere Anschauung als die Fundberichte oder seine Erinnerung ermöglichte, ist wahrscheinlich, dass er seine Beschreibung von Beginn an nicht auf das Erscheinungsbild der Reliquien, sondern auf das der Statue stützte. Wäre dies der Fall, so hätte bereits kurze Zeit nach ihrer Entstehung die Marmorfigur in ihrer sinnlichen Präsenz die Erinnerung an die ursprüngliche Entdeckung überlagert.[359]

Dies würde auch erklären, warum eine anonyme und offensichtlich von einem Dilettanten gefertigte Zeichnung nach dem Körper, die bislang einzig bekannte zeitgenössische Wiedergabe des Fundes, keine Ähnlichkeit zur Plastik zeigt.[360] Hier liegt die Heilige vielmehr wie traditionell aufgebahrt auf dem Rücken – mit dem Gesicht zum Betrachter und über dem Schoß gefalteten Händen. Diese bildliche Wiedergabe stimmt allerdings nicht mit dem Text überein, als dessen Illustration sie gedacht ist, und der eine Pose beschreibt, die wiederum weitgehend zur Marmorfigur passt.[361] Eine Ausnahme stellt hierbei

356 Anhang, Quelle 169.

357 Anhang, Quelle 169.

358 Anhang, Quelle 170.

359 So bereits Barbier de Montault, 1888, S. 25-26; Smith O'Neil, 1985, S. 14-21 und Montanari, 2005, S. 157.

360 So bereits Montanari (2005, S. 156-157), welcher die Federzeichnung (BAV, Chigi, N. III. 60, f. 428 recto) auch erstmals publiziert (*ibidem*, S. 157, Abbildung 6).

361 Montanari (2005, S. 155-157) entgeht dieser Sachverhalt. Entsprechend verzichtet er auf eine Analyse des problematischen Text-Bild-Verhältnisses der Quelle.

die Position von Kopf und Gesicht dar: Die anonyme Quelle erwähnt, dass das Haupt so in einen goldenen Schleier gehüllt gewesen sei, dass man durch diesen hindurch Cäciliens Gesichtszüge und Haare habe sehen können.[362] Diese Verdeckung des Gesichts nennt auch einer der frühen *avvisi*.[363] Ein anderer *avviso* widerspricht diesem aber und erwähnt eine scheinbar frische Wunde an der Wange und ein Tuch, das man um den Hals und diese Verletzung gewickelt habe;[364] das Gesicht selbst müsste demnach unverschleiert gewesen sein. Weitere Besonderheiten über dessen Positionierung, die an der Statue so deutlich ins Auge fallen, werden nicht festgestellt.

Demnach müsste – gemäß dem anonymen Bericht – Cäcilie auf ihrer rechten Wange gelegen und ihr von dünnem Stoff bedecktes Antlitz zum Betrachter gewendet haben. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass sich der anonyme Zeichner um ein akkurates Text-Bild-Verhältnis bemühte:[365] Grobe Schraffuren über dem Gesicht zeigen wohl den Versuch, dessen Bedeckung wiederzugeben. Bedeutender sind jedoch Linien, die so über den Oberkörper zu den Händen laufen, als hätte man die Position der Arme durch eine größere Engführung korrigieren wollen. Diese würde wiederum der Marmorfigur stärker entsprechen. Da der Text nicht die Arme, sondern nur die Hände beschreibt, kann hier das Verhältnis von schriftlicher und bildlicher Überlieferung nicht weiter untersucht werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass sich die frühen Zeugnisse des Fundes nicht in ihren Aussagen decken und dass es nicht nur eine Quelle ist, die von den anderen abweicht. Da die Reliquien nicht näher untersucht und anscheinend nicht einmal berührt wurden, ließen sie offensichtlich großen anatomischen Interpretationsspielraum.

Eine Episode macht dies besonders deutlich: Die anonyme Quelle erwähnt zunächst die gefalteten Hände Cäciliens, „le mani gionte".[366] Im weiteren Textverlauf heißt es dagegen, man habe wegen der Umwicklung der Hände mit einem Tuch diese nur durch den Schleier erahnen und nicht einmal feststellen können, ob wirklich beide vorhanden waren.[367] Dieser Zweifel entstand, da man in Rom auch im – nicht genauer definierten – Kloster von „San Giacomo" eine Hand aufbewahrte, welche angeblich von einer heiligen Cäcilie stammte. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie bedeutend gerade das Zeigemotiv in der

362 Montanari (2005, S. 155-156) diskutiert diesen Widerspruch nicht.

363 Anhang, Quelle 157.

364 Anhang, Quelle 158.

365 Montanari (2005, S. 156) problematisiert die Prozesshaftigkeit der Zeichnung nicht.

366 BAV, Chigi, N. III. 60, f. 427 verso in Montanari, 2005, S. 160.

367 Dies und das unmittelbar Folgende nach BAV, Chigi, N. III. 60, f. 428 verso in Montanari, 2005, S. 161.

Marmorstatue ist, wird die Interpretationsfreiheit der Instanzen deutlich, welche das Cäcilienbild der Plastik prägten. Da sich jedoch 1605 Sfondrato und sein Stab in Sant'Agnese fuori le mura nicht scheuten, offiziell zu Protokoll zu geben, dass man die heiligen Agnes und Emerentiana als Skelette gefunden hätte, dürfte es sich in Santa Cecilia über einen physisch zumindest etwas präsenteren Fund gehandelt haben.

Die Bemühungen um eine angemessene Auslegung des Fundes seitens des bedeutendsten katholischen Kirchenhistorikers der Epoche und eines christlichen Antiquars, der am Beginn einer brillianten Karriere stand, zeigen den Rang, den führende Zeitgenossen der Entdeckung zusprachen. Wie Panciroli und Lellis intrepretierte auch Baronio die Ereignisse in einem heilsgeschichtlichen Zusammenhang, der in einer Auseinandersetzung mit der Marmorfigur berücksichtigt werden muss. Denn deren Funktion besteht vor allem in einer Vergegenwärtigung der Reliquien und ihrer Entdeckungsumstände.

Neben der umfangreichen Berichterstattung rief das Ereignis weitere Reaktionen hervor, welche dessen Bedeutung unterstreichen. Bereits am 25. Oktober, nur fünf Tage nach dem Körperfund, kam es zu einer denkwürdigen Nachahmung Sfondratos. Kardinal Alessandro de' Medici (1536-1605), Erzbischof von Florenz, begann die Kirche seiner Kommendaturabtei von Sant'Agnese fuori le mura zu restaurieren, in der Hoffnung auf eine ähnlich spektakuläre Entdeckung. Da de' Medici der vom Papst ernannte Wächter des ästhetischen und kultischen *decorum* der Kirchen Roms war,[368] muss Sfondratos Aktivität nicht nur als von diesem gebilligt, sondern als geradezu exemplarisch betrachtet worden sein. Doch die Alessandros Suche beschreibende Quelle verrät auch deren hohes Risiko: Sie wurde geheim gehalten, um bei Erfolglosigkeit nicht die Wirkung der Kirche auf den Besucher zu schmälern. Hier zeigt sich die Bedeutung der Reliquienfahndung: Ihr Ausgang entschied über die Stärkung oder die Schwächung des religiösen Potentials des Sakralbaus, über dessen Prestige und das aller Personen, die mit diesem verbunden waren.[369]

Bei einer solchen Konkurrenz der Kardinäle auf dem Gebiet der Kirchenrestaurierung und -ausstattung handelte es sich um einen päpstlich initiierten Wettstreit,[370] der, besonders im Blick auf das Heilige Jahr, Investitionen in das Erscheinungsbild Roms in Aussicht stellte. Da er seit etwa zwei Jahren erste

368 Für eine Interpretation dieses Ereignisses, siehe Zuccari, 1984, S. 34-36. Dort auch eine Einführung in die mäzenatische und kulturelle Bedeutung des Kardinals (S. 109-137).

369 Anhang, Quellen 171-172.

370 Ein päpstlicher Appell an die Kardinäle zur Restaurierung ihrer Titelkirchen findet sich spätestens seit Papst Martin V. Vgl. Abromson, 1976, S. 103-105. Hierbei ist allerdings zu

Resultate gezeigt hatte, war die Öffentlichkeit daran gewöhnt, den Erfolg der einzelnen Maßnahmen zu beurteilen: So lobt schon ein *avviso* vom 15. März 1597 die Verdienste um die Religiosität der Volksmassen und die Verschönerung der Stadt, welche sich die Kardinäle Rusticucci und Baronio als Restauratoren ihrer Titelkirchen Santa Susanna und SS. Nereo ed Achilleo erworben hätten.[371] Das Dokument verweist ferner auf die Bedeutung der Stationsgottesdienste und hebt sowohl den Wetteifer der Purpurträger als auch die Initiatorenrolle Clemens' hervor. Am 2. August desselben Jahres wird sogar ein Papstbesuch in SS. Nereo ed Achilleo erwähnt, bei dem Clemens Baronios Restaurierung in aller Öffentlichkeit herausstellte und diesem Gelder für die der nahe gelegenen Kirche San Cesareo de' Appia anvertraute.[372]

Es ist bezeichnend, dass die ersten Aktivitäten Sfondratos in Santa Cecilia gerade 1597 gemeldet werden. Denn es handelt sich um ein Jahr, in dem sich zahlreiche Kardinäle als Kirchenrestauratoren hervorzutun begannen auch, weil das Heilige Jahr 1600 näher rückte. So berichtet man von Iñigo de Avalos de Aragón am 23. Juli, er habe mit „Frömmigkeit" und „Eifer" den Hochaltar von San Lorenzo in Lucina, seiner ehemaligen Titelkirche, vollenden lassen, um daraufhin die Wiederherstellung des Fußbodens und der Portikus anzugehen.[373] Am 30. August werden gleich drei Purpurträger für die Restaurierung ihrer Titelkirchen gelobt: Bartolomeo Cesi für die neugestaltete Santa Maria in Portico (Santa Maria in Campitelli), Enrico Caetani für Santa Pudenziana und schließlich Rusticucci für Santa Susanna.[374] Traditionell galt die Instandsetzung eines Sakralbaus als symbolische Handlung für eine versuchte Erneuerung der Institution Kirche.[375] Während des clementinischen Pontifikats lieferten sowohl der Papst als auch einige führende Kardinäle hierfür deutliche Beispiele.

---

berücksichtigen, dass die Übergabe einer Titelkirche an einen neu ernannten Kardinal diesen ohnehin zur Sorge für das Bauwerk verpflichtete.

371 Anhang, Quelle 173.

372 Anhang, Quelle 174. Interessanterweise ergeht eine undatierte päpstliche Zahlungsanweisung von 100 *scudi* vom August 1597 an den Oratorianerkardinal und Sieneser Erzbischof Francesco Maria Tarugi und nicht an Baronio selbst. Das Dokument ist angezeigt in Corbo, 1975, S. 27. Schon zu einem früheren Zeitpunkt desselben Jahres muss Clemens die Restaurierungen bemerkt haben, da er am 12. März, dem Tag der Station von San Sisto Vecchio, in dieser Kirche weilte und den an deren Besuch geknüpften Ablass auf SS. Nereo ed Achilleo ausdehnte. Vgl. Anhang, Quelle 175.

373 Rossi, 1934, S. 39 zitiert einen *avviso* vom 23. Juli 1597 aus BAV, Urb. lat. 1065.

374 Anhang, Quelle 176. In Santa Susanna handelt es sich jedoch lediglich um eine Teilrestaurierung. Vgl. Hibbard, 1971, S. 112.

375 Siehe auch Panigarola, 1587, unpaginiert: „Ubi venerandam vetustatem renovatam, ipsam Stationum speciem restitutam, primitivae Ecclesiae hac in re celeberrimam disciplinam restauratam videmus; [...]"

Allen stand jedoch das Vorbild Baronios vor Augen. Dieser hatte auf einer Wallfahrt zu den sieben Pilgerkirchen Roms angesichts der verfallenen Kirche der SS. Nereo ed Achilleo ausgerufen: „Wie heruntergekommen ist die Kirche der heiligen Nereus und Achilleus, derselbe Ort, wo einst der heilige Gregor der Große eine Homilie predigte. Dies war einmal eine Titelkirche von Kardinälen! Was werden hierzu die Ketzer sagen, die nach Rom kommen?" Und er fügte hinzu: „Gott, Du weißt, was ich täte, wenn es in meiner Macht stünde."[376] Mit diesen Worten zeigt Baronio seine Kenntnis der antiken Sakralbauten Roms. Wie der gesamte nachtridentinische Katholizismus glaubt er, dass die Homilien Gregors aus kurzen Predigten hervorgegangen wären, welche der Papst bei Ankunft einer von ihm geleiteten Prozession an der jeweiligen Station gehalten hätte.[377]

Baronios Schlüsselerlebnis demonstriert nicht nur dessen Glauben, dass sich der geistige Zustand der Kirche in ihren Gebäuden spiegele, sondern auch seine Wertschätzung eines Ortes, den ein Heiliger zeremoniell geweiht hatte. Es zeigt ferner seine Überzeugung, dass der Protestantismus eine massive Bedrohung der römischen Kirche darstelle. Diese Haltung scheint geradezu traumatische Züge angenommen zu haben, da er sie sogar dort nicht ablegen kann, wo er kaum mit protestantischem Gedankengut konfrontiert wird: auf einer Pilgerreise im römischen Stadtgebiet. Eine Ausnahme bildeten allerdings die nicht katholischen Reisenden, denen das Schandmal des heruntergekommenen Baus hätte auffallen können.

Letztlich sind Baronios Worte jedoch als Eingeständnis zu werten, dass die Kirche reformbedürftig war. Der daraus entstehende Druck, den Katholizismus in seinem Zentrum auch anschaulich zu erneuern, muss somit ununterbrochen vorhanden gewesen sein. Der Papst und einige seiner Kardinäle fühlten dies wohl gleichermaßen. Als Baronio am 5. Juni 1596 von Clemens den Purpur erhielt,[378] sah er sich zu Taten ermutigt. Er bat darum, ihm das halb verfallene Gotteshaus als Titelkirche anzuvertrauen.[379] Seine Handlung rief allgemeine Zustimmung und Bewunderung hervor, zumal man seine nicht gerade rosige Finanzlage kannte. Doch nicht einmal ein Jahr später konnte er der Öffentlichkeit in einem Festakt das stolze Ergebnis präsentieren: Im Mai 1597 wurden unter Teilnahme fast der gesamten Stadt die Körper der Märtyrer Nereus, Achilleus und Flavia Domitilla in einem Triumphzug aus Sant'Adriano am Forum Romanum feierlich in Baronios frisch restaurierte Titelkirche über-

376 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 177.

377 Anhang, Quellen 128 und 178 sowie Kapitel 1. 2.

378 Für das Datum, siehe *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 4.

379 Anhang, Quelle 179.

führt.[380] Baronios Erfolg setzte Erwartungen frei, die an alle Mitglieder des Kardinalkollegiums herangetragen wurden. Mit der Instandsetzung seiner Titelkirche schuf Sfondrato nun seinerseits Vorgaben, an denen man seine Kollegen messen würde.

Bei Baronios Triumpfzug handelt sich um die rituelle Aktivierung einer bereits frühchristlichen Vorstellung, nach welcher das heidnische Brauchtum, insbesondere im militärischen Bereich, christianisiert und damit so umgedeutet wurde, dass es zur Metapher werden konnte. Die von Bosio edierte Cäcilienlegende beginnt bereits mit einer entsprechenden Überlegung: Wenn man auf Münzbildern sowie in narrativen Bronzereliefs sogar profane Helden ehren würde, könne man kaum über die großen Siege der Soldaten Christi schweigen.[381] Dies würde den Heerführer ehren und zugleich andere zur Nachahmung motivieren.

An die Entdeckung schloss sich die zeremonielle Ausstellung des Cäcilienkörpers an, während der es zu zahlreichen Wunderheilungen und sogar Dämonenaustreibungen kam.[382] Solche Vorkomnisse bestätigten traditionell die Heiligkeit der Reliquien und des Auffindungsmomentes.[383] In der von Bosio edierten Märtyrerinnenlegende werden sie als Zeichen dafür gedeutet, dass die Bestatteten trotz allen Anscheins nicht tot seien.[384] Wie schon die Grabung wurde auch die Aufbahrung sorgfältig von Sfondrato geplant: Er ließ hierzu den Zypressensarkophag mit dem Heiligenkörper aus der größeren Marmortruhe herausnehmen und in einem feierlichen Umzug in eine Zelle am Kopfende des

380 Anhang, Quelle 180. Eine fundamentale Würdigung auch des weltanschaulichen Hintergrundes dieses Ereignisses in Krautheimer, 1967. Vgl. auch Fremiotti, 1926, S. 66.

381 Bosio, 1600, S. 1: „Humanas laudes, & Mortalium infulas videmus, aut aere inciso conscriptas, aut auro radiantibus litteris ad posteritatis memoriam commendatas: & ista attendentes miror quare non erubescimus Militum Christi victorias silentio tegere, & non ad laudem Imperatoris eorum, qualiter pugnaverunt contra hostes, & vicerunt schedulis saltem vilibus tradere, & ad incitandos animos Bellatorum diligentius explicare." Zur metaphorischen Militarisierung des Martyriums, siehe auch Kapitel 6, 7 und 8.

382 Anhang, Quelle 56 und 181. Die anonyme Quelle (BAV, Chigi, N. III. 60, f. 428 recto in Montanari, 2005, S. 161) berichtet, dass ein Blinder sehend geworden sei, nachdem man seine Augen mit einem Ring berührt habe, welcher mit dem Körper in Kontakt gekommen sei.

383 Brown, 1981, S. 113-120.

384 Bosio, 1600, S. 2: „In tantum denique non sunt mortui, ut mortuis vitam donent, tristibus gaudium exhibeant, languentibus praebeant medicinam, atqua ipsum humani generis Inimicum ex obsessis corporibus proferentes, in ipsum revocant tormenta, quae passi sunt; & illi quidem momentaneum perpessi laborem aeternam Gloriam tenent; illum vero numquam finiendis ardentem incendijs vident perpetuae ignominiae mancipatum." Vgl. auch die Auffassung Gregors des Großen, die in Kapitel 9 zitiert wird.

linken Seitenschiffes der Kirche tragen. Es handelte sich um den Beichtraum der Benediktinerinnen, den ein Gitter von der Basilika trennte.[385]

Hier wurde Cäcilie in ihrem Sarg in eine neu gefertigte, seidengefütterte Holzkiste eingeschlossen und in Fensterhöhe und -nähe aufgestellt. Über Truhe und Podest breitete man einen golddurchwirkten Seidenstoff, auf dem in Gold- und Silberfäden gestickte Blumen glänzten. Rund um den Katafalk platzierte man Kerzen[386] und bis zu fünfzehn Lampen, die ständig brannten.[387] Hinzu kamen goldene und silberne Kopfreliquiare.[388] Damit konnte der Sarkophag vom Kirchenschiff aus gesehen und durch das Gitter berührt werden, obgleich der eigentliche Körper Besucherblicken und -händen weitgehend entzogen blieb.[389] Nicht einmal während der Zeitspanne ihrer Ausstellung waren daher die Cäcilienreliquien dauerhaft sichtbar. Künstler dürften daher kaum Gelegenheit gefunden haben, jene sorgfältig abzuzeichnen.[390]

Als Sfondrato es eines Sonntags wagte, die Märtyrerin selbst auf einem Altar in der Kirche zu zeigen, rief das Ereignis eine solche Massenhysterie hervor, dass die päpstliche Schweizergarde die Besucher kaum bändigen und nur das Schlimmste verhüten konnte.[391] Eine von Sfondrato bestellte Predigt des von ihm hochgeschätzten Unbeschuhten Karmeliten Jerónimo de Villagrassa (1565-

385 Alles Folgende zur Ausstellung nach Bosio, 1600, S. 159. Ausnahmen werden vermerkt. Dass Bosios Angabe „ad dexteram maioris Arae" vom Zelebranten aus gedacht ist, ergibt sich aus der Beschreibung der Lage des Cäcilienkörpers (Bosio, 1600, S. 157): „Iacebat id corpus in dexterum incumbens latus […] ut summa pars eius [corpus] ad meridionalem, extrema ad septentrionalem Ecclesiae partem spectaret: Hunc iacentis Corpus statum marmoreo simulachro, […] Illustrissimus Cardinalis Sfondratus exprimi curavit." Vgl. Bosio, 1600, S. 160: „[…], ita ut primi [Urbani] caput ad dexteram, ut illud B.[eatae] Caeciliae; alterius [Lucii] ad sinistram vergeret Arae maioris." Die anonyme Quelle (BAV, Chigi, N. III. 60, f. 429 recto in Montanari, 2005, S. 161) spricht denn auch von einem Raum links vom Altar, in inkonsistenter Beschreibung, nachdem ihr erster Teil (*ibidem*, f. 428 recto bzw. S. 160) von der im Sinne Bosios rechten Seite gesprochen hatte.

386 Bosio, 1600, S. 159 und S. 161.

387 BAV, Chigi, N. III. 60, f. 428 recto in Montanari, 2005, S. 160.

388 BAV, Chigi, N. III. 60, f. 428 recto in Montanari, 2005, S. 160. Zu den Kopfreliquiaren allgemein, siehe Kapitel 1. 2.

389 Die Quelle (BAV, Chigi, N. III. 60, f. 428 recto in Montanari, 2005, S. 160) weist ausdrücklich darauf hin, dass man nur wenigen erwählten Personen als besonderen Gnadenerweis den Körper gezeigt habe.

390 Eine entgegengesetzte Auffassung findet sich etwa in Mâle, 1932, S. 125: „Des artistes eurent le temps de dessiner cette fugitive vision et le sculpteur Stefano Maderno fut chargé d'en perpétuer le souvenir."

391 Anhang, Quellen 56, 155 und 182.

1608) *in religione* Pietro della Madre di Dio,[392] welche die Ausstellung theologisch rahmen sollte, brach man wegen des Tumultes ab. Noch vor Ablauf der angesetzten Zeitspanne nahm man die Überreste wieder in Sicherheitsverwahrung.

Es handelt sich um Maßnahmen, deren Integrität zu wahren; Quellen dokumentieren massive Plünderungsversuche, welchen die Körper von Persönlichkeiten ausgesetzt waren, die im Ruf von Heiligkeit verstarben.[393] Sfondrato traf in seinem Testament ausführliche Vorkehrungen, um die ihm anvertrauten Reliquien dauerhaft hiervor zu schützen.[394] Durch deren so annullierte Sichtbarkeit stieg selbst für die Zeitgenossen der vermeintlich dokumentarische Wert der Statue ungemein.

Hagiographischen Traditionen entsprechend verströmte der Körper fortwährend einen Duft von Rosen und Lilien, der jede Art von künstlicher Aromatisierung obsolet machte.[395] Es liegt nahe, in diesem Wunder eine Parallele zum haptischen und visuellen Phänomen der Unversehrtheit zu sehen: Der Wohlgeruch stellt eine Antithese zu dem Verwesungsgestank dar, welchen man üblicherweise mit Leichen verbindet.[396] Schon das frühe Christentum assoziierte ihn mit dem Märtyrertod.[397] Dass Cäcilie solchen verströmte, war somit auch ein weiteres Indiz ihrer Blutzeugenschaft. Diese Vorstellung blieb über das

392 Villagrassa gehörte seit dem 22. Januar 1582 den Karmeliten an. Für eine Kurzbiographie, siehe Antonazzi, 1980, S. 51, Fußnote 5. Nachdem Clemens VIII. 1597 die – nach dem heiligen Elias benannte – italienische Kongregation der Unbeschuhten Karmeliten gegründet und ihr die Kirche Santa Maria della Scala anvertraut hatte, etablierte Villagrassa dort deren erstes italienisches Kloster, dem er als Prior vorstand. Clemens ernannte ihn zum „predicatore apostolico". Sfondrato wollte ihn als Beichtvater, aber Pietro lehnte diese Auszeichnung ab. Siehe Antonazzi, 1980, S. 96 und Fußnote 3. Siehe auch Anhang, Quelle 56.

393 Anhang, Quelle 183.

394 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 319.

395 Bosio, 1600, S. 161: „[…]; nec thymiata, aut thura adoleri necesse fuit, cum ex ipsius Virginis sanctissimo corpore admirabilis, ac divinus, qualis rosarum est, & liliorum odor suavissimus espiraret." Gleichlautend: Anhang, Quelle 161. Zur Tradition des Wohlgeruches im Zusammenhang mit dem Körper von Heiligen, siehe Angenendt, 1994, S. 121 und Ohly, 1989, S. 162, Fußnote 82. Als theologische Deutung zitiert Angenendt (1994, S. 121-122) Thiofrid von Echternach: „Das Fleisch der Heiligen besitzt weder in sich noch bewirkt es aus sich den Geruch der Verwesung, wohl aber den Duft der künftigen Unverwestheit; es stirbt nicht, sondern es duftet." Für Thiofrids Gedanken zum Heiligenkörper, siehe auch Kapitel 9.

396 Zum Wohlgeruch als göttliches Phänomen, siehe Ohly, 1989, S. 147, Fußnote 1.

397 Für den frühchristlichen Gedanken, dass das Martyrium Duft verbreitet, wie es beim Tod Polykarps geschah, siehe Angenendt, 1994, S. 121 und Ohly, 1989, S. 35-36.

Mittelalter hinweg lebendig: Als etwa Gregor von Tours ein Märtyrergrab besuchte, erfüllte ein Duft nach Rosen und Lilien die Luft.[398] Das Phänomen stellte auch einen direkten Bezug zum Tod Christi her.[399] Im Epheserbrief ist nämlich vom süßen Duft des Opfers die Rede, mit dem der Erlöser sich aus Liebe zu den Menschen darbrachte.[400] Diese Metapher fand auch Eingang in die dem Sfondrato-Kreis sicher bekannten Meditationen des heiligen Ambrosius' von Mailand († 397).[401]

Eine spezifische Bezugnahme der Süße von Christi Passion auf *virgines* wie Cäcilie etabliert Ende des 12. Jahrhunderts der „Priester Konrad": Er predigt, dass die Jungfrauen mit Augen und Gedanken um Christi Wunden kreisen, um ihr Herz an dem roten Tau und Blut dieser zu laben.[402] Für Bernhard von Clairvaux werden die Opfermale des Heilands zu Felshöhlen, aus denen er die Süße des Herrn saugen will.[403] Visuell wird später in Santa Cecilia der Zusammenhang zwischen Märtyrertod, Hingabe Christi und Wohlgeruch durch die Kombination gestalterischer Elemente veranschaulicht: Die Statue zeigt den sterbenden Heiligenkörper unter dem Altar, auf dem das Opfer Christi rituell erneuert wird. Sie wird von floraler Ornamentik umgeben, die insbesondere auf das Bild der paradiesischen Blumen zurückgreift.[404] Eng mit dieser Thematik verbunden erscheint, zumindest in Santa Cecilia, der Gedanke der spirituellen Reinheit und der Hinwendung zu den Werten des Christentums.

---

398 Brown, 1981, S. 76.

399 Ohly, 1989, S. 36.

400 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1813: „[…] et Christus dilexit nos et tradidit se ipsum pro nobis oblationem et hostiam Deo in odorem suavitatis" (5, 2). Hinweis in Ohly, 1989, S. 26. Dort auch Beispiele zur mittelalterlichen Rezeption dieses Gedankens. Herausragend sind die Bemerkungen Ruperts von Deutz, dass Gregor der Große und Benedikt von Nursia das Christentum mit Wohlgeruch erfüllten, den sie aus der Passion Christi gezogen hätten: „Ordinaverunt tempora Christi bono odore usque ad consummationem vitae. Odorati enim sunt odorem suavissimum, odorem sacrificii veri, scilicet sacrosanctae passionis Christi." Nach einer anonymen *Lamentatio in passionem Christi* kommt alle Süße im Himmel und auf Erden von Christus: „Tota dulcetudo terrae humanitas Christi; tota dulcetudo coeli spiritus Christi." Beide Quellen zitiert nach Ohly, 1989, S. 26. Für den grundlegenden Ausspruch des Paulus über den „Duft der Erkenntnis Christi", durch den die Gläubigen „Christi Wohlgeruch für Gott" werden, „Den einen sind wir Todesgeruch, der Tod bringt, den anderen Lebensduft, der Leben verheißt" (2 Korinther 2, 16), siehe Angenendt, 1994, S. 121.

401 Ohly, 1989, S. 28 und S. 157, Fußnote 52.

402 Ohly, 1989, S. 27-28.

403 Ohly, 1989, S. 28: „[…] mihi sugere mel de petra, oleumque de saxo durissimo, id est gustare et videre quoniam suavis est dominus."

404 Zu den Paradiesblumen, siehe ausführlich Kapitel 4. 2 und 7.

Betrachtet man Sfondratos Suche unter dem Gesichtspunkt des Prestigegewinns, so muss ihr ein durchschlagender Erfolg bescheinigt werden. Offizielle Bestätigung erfuhr dies in erster Linie durch Clemens VIII., der es sich nicht nehmen ließ, die Reliquien mehrfach aufzusuchen[405] und diese zudem – seinen Ankündigungen gemäß – persönlich beizusetzen. Sfondratos gesellschaftliche Bedeutung wuchs damit gewaltig: Einem *avviso* zufolge war es allein seiner Initiative zu verdanken, dass der Papst am Cäcilienkörper die Messe gelesen habe und dass deren Fest feierlich begangen werde.[406] Gleichzeitig teilte man mit, dass ausschließlich Sfondrato die Gebeine herzeigen durfte.

Paolo Camillo wurde so zum unumgänglichen Vermittler zwischen dem Volk und der Märtyrerin. Anlässlich der Beerdigung Cäciliens begann sich sogar ein Wettbewerb zwischen Papst und Kardinal abzuzeichnen: Während ein *avviso* Sfondratos ungeheure Geldzuwendungen aufführt, nennt er zugleich Clemens' Vorhaben, die Heilige in einem von ihm gestifteten, teilvergoldeten Silbersarkophag zu bestatten.[407] Publikumswirksam verkündete das Kirchenoberhaupt diese Absicht bei einem Besuch am Cäcilienkörper am 10. November. Bereits am 30. Oktober hatte Clemens dem Goldschmied Curzio Vanni 2 000 *scudi* zugewiesen, um ein solches Reliquiar anfertigen zu lassen.[408] Aufschrift und Wappen weisen es als päpstliche Stiftung aus.[409] Weitere Zahlungen an Vanni wurden am 10. und 12. November 1599 registriert.[410] Über und über zieren die goldenen Sterne der Aldobrandini den Behälter. Baronio deutet diesen Schmuck allerdings allegorisch, als Metapher für den Ort, den Cäciliens Seele im himmlischen Glanz gefunden habe, und typologisch, als neue Bundeslade Bezalels (2. Moses 37, 1).[411] Er vergleicht demnach den Cäcilienkörper mit den Gesetzestafeln, dem zentralen Objekt, das im Alten Testament den Bund zwischen Gott und seinem Volk besiegelt hatte. Die späteren typologischen Anspielungen auf

405 Montanari (2005, S. 152) spricht von nur einem Papstbesuch am Körper am 5. November 1599. Dieser ist nicht dokumentiert. Visiten des Kirchenoberhauptes in der Basilika vor der Neubestattung Cäciliens sind dagegen am 4. und am 10. November 1599 belegt (Anhang, Quellen 184-187). Für eine ausführliche Beschreibung des ersten Besuchs am Körper, siehe Anhang, Quelle 56.

406 Anhang, Quellen 184-187.

407 Anhang, Quellen 56 und 188.

408 Corbo, 1975, S. 30.

409 Der Sarkophag ist abgebildet in Bosio, 1600, S. 168.

410 Toesca, 1968, S. 72. Toesca (1968, S. 71-74) publiziert auch ein Konto Vannis für den Sarkophag (ASR, Camerale I, busta 27, fascicolo 4). Ein Weiteres findet sich im Anhang, Quelle 189.

411 Baronio, IX, 1600, S. 693: „In qua elaboranda, instar Beselehelis inspirati divinitus enituit industria excellentis opificis: qui veluti alterum caelum corpori, cuius esset in caelo anima, fabricans, thecam illam stellis auri fulgore micantibus exornavit."

die Altaranlage in Santa Cecilia als Salomonischer Tempel und als himmlisches Jerusalem[412] liegen wohl in solchen Vorstellungen begründet.

Auch sonst fand die päpstliche Gabe unmittelbar Eingang in die Literatur: In der Tradition des frühen Christentums und dessen Stiftungen würdigt Panciroli die Truhe nicht als separates Ausstattungsstück, sondern als Hülle des Zypressensarkophages, in dem Urban I. einst Cäcilie bestattet habe.[413] Zumindest an dieser Stelle gelang es Clemens, Sfondrato vollkommen auszublenden.

Entsprechend seiner Erklärung und trotz schlechten Wetters nahm der Papst in Begleitung von 42 Kardinälen, zahlreichen Botschaftern und seines gesamten Hofstaats am Cäcilienfest, dem 22. November 1599, persönlich die Beisetzung der Körper vor.[414] Der Ort, den einst Paschalis für die Bestattung gewählt hatte, blieb unverändert: Man setzte die Reliquien erneut unter dem Hochaltar der Basilika bei, wo diese bis zur Ausgrabung um 1900 verblieben (Abbildung 15). Wie aus einem Brief des Florentiner Repräsentanten in Rom, Kardinal Francesco Maria del Monte, an den Großherzog der Toskana, Ferdinando I. de' Medici, vom 27. November 1599 hervorgeht, erregte das Ereignis überregionales Aufsehen.[415] Dass Clemens Cäcilie persönlich bestattete,[416] entsprach laut Bosio nicht nur dem Beispiel Urbans und Paschalis', sondern auch einem frühchristlichen Leitmotiv.[417] Im Hinblick auf die spätere künstlerische Rahmung des Ereignisses interessieren auch die Begebenheiten der vorangehenden Nacht: Sfondrato war drei Stunden vor Tagesanbruch in der Kirche erschienen und hatte – im Beisein einer großen Volksmenge – geduldig mit einer Kerze die immer noch stoffbedeckten Körperglieder der Jungfrau hintereinander angeleuchtet, bis der Papst bei Anbruch der Morgenröte erschien.[418] Clemens schließlich verharrte – wohl unter Ausschluss der Öffentlichkeit – nahezu eine volle Stunde in der Kontemplation des Körpers, ständig weinend und innig betend. Wie bei der späteren Statuenaufstellung ersetzen Beleuchtung und Anblick die Berührung; die Begegnung mit Cäcilie wird von einer Erfahrung der physischen Präsenz des Körpers in eine abstraktere Dimension geführt.

Im Folgejahr veröffentlichte Panciroli seine Beschreibung des Begräbnisses. Es erscheint wie eine jeder Körperlichkeit entbehrende Liebkosung, mit der der

412 Vgl. Kapitel 7.

413 Panciroli, 1600, S. 265: „[ ] con piastre d'argento ricoperse quella cassa, dove si crede, che da P[A]P.[A] Urbano S.[anta] Cecilia fosse riposta, per i segni, che ci dà di grand'antichità."

414 Bosio, 1600, S. 163-170 und Anhang, Quellen 56, 155 sowie 190-193. Den Hinweis auf und die Abschrift von Quelle 193 verdanke ich Lothar Sickel.

415 Anhang, Quelle 193.

416 Bosio, 1600, S. 166-167.

417 Anhang, Quelle 194.

418 Dies und das Folgende nach BAV, Chigi, N. III. 60, f. 429 recto in Montanari, 2005, S. 161.

Papst den Leichnam mit „viel Zärtlichkeit“ und „Tränen“ ehrte, ohne diesen zu bewegen oder auch nur zu berühren.[419] Durch ein Himmelszeichen wurde die Beisetzung zudem durch einen vermeintlichen Gnadenerweis Gottes ausgezeichnet: Im Gegensatz zu den Vortagen, an denen es beständig winterliche Regenfälle gab, verebbten diese zum Cäcilientag so, als wollten sie zahlreichem Volk eine ungestörte Teilnahme an der Feierlichkeit ermöglichen.[420] Überdies stieg die Temperatur von den üblichen Winterwerten auf ein frühlingshaftes Niveau an.

Ein Jahr später fand die Anerkennung Sfondratos ihren Höhepunkt: Zu Beginn eines Pilgergangs zu den Patriarchalbasiliken Roms besuchte Clemens im Morgengrauen erneut das Grab der Heiligen, feierte eine Messe über ihrem Körper und setzte dann seine Prozession fort, nicht ohne zuvor Sfondratos gewaltigen finanziellen Einsatz für die Renovierung und Verschönerung der Kirche als geradezu beispielhaft herausgestellt zu haben.[421] Insgesamt, so die Quelle, habe Sfondrato bereits 25 000 *scudi* in Santa Cecilia investiert. Publikumsgerecht verkündete er zum Papstbesuch, er sei willens, seiner Kirche auch noch weitere Gelder zukommen zu lassen. Wie Bosios Beschreibung belegt,[422] fand Clemens wahrscheinlich bereits alle Bestandteile des heutigen Altares vor. Auch die städtischen Autoritäten stärkten Sfondratos Prestige, erklärten sie doch, fortan jedes Jahr am Cäcilientag „aus Liebe zu ihrer glorreichen Mitbürgerin, welche die Stadt Rom mit ihrer Präsenz erneut geehrt habe“, feierlich einen goldenen Kelch stiften zu wollen.[423] Der erste gelangte bereits 1600 in die Kirche. Doch scheint diese Entscheidung zum rituellen Opfer an die Heilige – und damit indirekt an die Basilika – keinesfalls so spontan gefallen zu sein, wie es Bosio darstellt. Vielmehr handelt es sich um einen Tribut, der durch Sfondratos Initiative dem Volk von der *Sacra Congregazione Concistoriale* auferlegt wurde. Dass es sich dabei – entgegen Bosios Behauptungen – nicht um einen Gold-, sondern nur um einen Silberkelch handelte, dürfte den städtischen Kassen entgegengekommen sein.[424]

---

419 Panciroli, 1600, S. 265: „[…] con Capella Papale, e molta tenerezza, e lagrime vista da CLEM.[ENTE] VIII. senza movere, ne toccare quel Sacro corpo […]”

420 Bosio (1600, S. 167-168) spricht vom „caelo ipse obsecundante“ (S. 168). Siehe auch BAV, Chigi, N. III. 60, f. 430 verso in Montanari, 2005, S. 163. Für den Topos des metereologischen Zeichens, siehe Brown, 1981, S. 92 und Anhang, Quelle 195 mit einem weiteren Beispiel für den Untersuchungszeitraum.

421 Anhang, Quelle 196 und Bosio, 1600, S. 183. Siehe auch die Würdigung Fanuccis in Anhang, Quelle 197.

422 Bosio, 1600, S. 171-174.

423 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, S. 183: „[…] ob amorem gloriosae Concivis suae, quae se Urbi Romae novissimè ostendere dignata est”.

424 Anhang, Quelle 198.

Neben der Gebeinentdeckung unter dem Hochaltar gelang Sfondrato in Santa Cecilia noch ein zweiter aufsehenerregender und folgenreicher Fund, der zwar nicht exakt datiert werden kann, aber vor Ende des Jahres 1600 stattgefunden haben muss, da Bosio ihn in seiner Schrift umfassend würdigt.[425] Bei Ausgrabungen im und unter dem bisher als Oratorium der heiligen Cäcilie bezeichneten, im Nordosten der Kirche gelegenen Bau fand man Überreste des *caldariums* einer antiken Thermenanlage, welche man mit dem Badezimmer der Jungfrau und folglich mit ihrem Martyriumsort identifizierte.[426] Die Legende berichtet nämlich, dass der Präfekt Almachius zunächst versucht habe, die sich seinem Gebot, den heidnischen Göttern zu opfern, hartnäckig widersetzende Jungfrau durch Aussetzung in kochendem Wasser in ihrem eigenen Badezimmer umzubringen.[427] Da ihm dies nicht gelang, befahl er, Cäcilie unmittelbar und am selben Ort zu enthaupten. Zwar scheiterte auch dieser Versuch, verursachte aber indirekt das Verbluten der Heiligen.

Paolo Camillo sorgte für eine publikumswirksame Konservierung und Präsentation der Stätte, welche unter dem Namen Kapelle des Bades, Cappella del Bagno, bekannt wurde. Obgleich nicht mit absoluter Gewissheit bestimmt werden kann, wie man in der Ausgestaltung auf Vorgefundenes reagierte, betrachtete zumindest Bosio die Maßnahmen als so einschneidend, dass er dem Titelkardinal zur Entstehung eines von Grund auf renovierten Oratoriums gratulierte.[428] Dennoch dürften die Restaurierungen weder die Lage noch die Anordnung der Gebäudeteile wesentlich verändert haben. Eine genauere Dokumentation der Arbeiten Sfondratos ist nicht erhalten. Aber ein Dachdecker-Vertrag, datiert auf den 12. Juni 1600, markiert wahrscheinlich die Abschlussphase der architektonischen Gestaltung des Wallfahrtsortes.[429]

Der heutige Komplex (Abbildung 16) besteht aus zwei Teilen, einem tonnengewölbten Vestibül in Form eines Korridors (Abbildung 17), das im zweiten Joch des rechten Seitenschiffes rechtwinklig an die Kirche grenzt und Richtung Norden führt, und dem geosteten Altarraum.[430] In ihrem letzten Drittel wird die

425 Bosio, 1600, S. 176-177.

426 Bosio, 1600, S. 176: „Id Oratorium dum instauratum detectum est Balneum, in quo, ut in superioribus notis à nobis est indicatum, Sancta Virgo Caecilia passa est." Für eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der Ausgrabung, siehe Bosio, 1600, S. 176-177. Eine aktuelle Würdigung findet sich in Wimböck, 2002, S. 70.

427 Bosio, 1600, S. 25-26. Vgl. Kapitel 6.

428 Bosio, 1600, S. 176-177: „Hoc igitur Oratorium omni iam pridem cultu nudatum in elegantissimi sacelli formam Cardinalis ipse redegit, […]"

429 Vgl. Kapitel 3.

430 Zur Dekoration der Anlage, siehe auch Kapitel 2. 3 und 4. 2.

Tonne durch ein Kreuzgratgewölbe unterbrochen.[431] Die Ostwand dieses eingestellten Joches öffnet sich in eine um drei Treppenstufen tieferliegende Kapelle über einem querrechteckigen Grundriss mit drei kurzen, tonnengewölbten Armen. Eine Pendentifkuppel mit Tambour und Laterne zeichnet sie aus (Abbildung 18). Aus Bosios Beschreibung geht hervor, dass Sfondrato einen dem Eingang gegenüberliegenden Kapellenaltar neu anlegen und schmücken ließ, während die übrigen Wände des Raumes mit Fresken aus der Märtyrerinnenlegende verziert wurden.[432] Letztere sind weder in der Auswahl der Szenen noch in der Komposition mit der übrigen Bildwelt der Basilika näher verbunden und können aufgrund ihres Erhaltungszustandes auch kaum einem Künstler zugeschrieben werden. Da sie jedoch von Bosio in die Dekorationskampagne Sfondratos eingegliedert werden, darf davon ausgegangen werden, dass sie gemeinsam mit dem Altarblatt Renis, der *Versuchten Enthauptung Cäciliens* (Abbildung 19) entstanden.[433] Hierfür spricht noch ein weiterer Grund: Das Gemälde des Bolognesers bildet den ikonographischen Abschluss des Zyklus, der – wohl um diesem nicht die prominente Stellung zu nehmen – auf jegliche Darstellung des Cäcilienmartyriums verzichtet. Dieses wird allein in Renis Szene vergegenwärtigt. Sie ist auch in Verbindung mit der hierüber angebrachten Dekoration der querovalen Pendentifkuppel zu sehen: Verlängert man den Blick über die auf der zentralen Symmetrieachse von Renis *Enthauptung* angebrachte Märtyrerin hinaus, erscheint die in der Kuppelschale freskierte Cäcilie in einem himmlischen Konzert (Abbildung 18), während der Heilige Geist in Gestalt einer Taube im Innern der Laterne schwebt.[434] Im Tambour sind der Märtyrerin vier Freskenfelder zugeordnet: Zu ihrer Rechten erscheint im südöstlichen Feld Valerian (Abbildung 20), wogegen Tiburtius im Nordosten angebracht ist.[435] Maximus findet sich dagegen im Nord- und Urban in dem verbleibenden Feld im Südwesten.

Durch diese Bildwelt werden die Architekturreliquien in einen erzählerischen Kontext gesetzt: Neben anderen Ausstattungsstücken fanden sich in die Wand eingelassene Röhren, sogenannte *tubuli*, durch welche Heißluft, die in einem Raum unter dem Fußboden erzeugt worden war, dringen konnte, um das darüber gelegene Ambiente zu wärmen.[436] Sfondrato ließ diese Berührungsre-

431 An der Westwand dieses Joches ist Renis *Krönungstondo* angebracht. Vgl. Kapitel 4. 2.

432 Bosio, 1600, S. 177: „[...] gypso undiquè deaurato, & picturis vitam B.[eatae] Caeciliae, ac Sociorum representantibus exornavit; Ara in honorem eiusdem Virginis erecta, ac dedicata."

433 Zu Renis Gemälde, siehe ausführlich Kapitel 4. 2.

434 Vgl. Kapitel 4. 1.

435 Zur Darstellung Valerians, siehe auch Kapitel 4. 2.

436 Bosio, 1600, S. 176.

liquien mit vergoldeten Bronzeplatten umgeben, um ihnen größere Sichtbarkeit und Schutz zu gewähren.[437] Unmittelbar hinter diesen befinden sich jeweils die östliche und die westliche Wand des einjochigen nördlichen Querarms der Kapelle. Direkt über den Reliquiaren brachte man einen Inschriftfries an, welcher die gesamte Raumzone eint und die Röhren heute noch mit der umlaufenden Inschrift identifiziert: „CANALI · PER I QVALI / VENIVANO SV · I VAPORI · ET AERE CALDO · CHE / RISCALDAVANO IL BAGNO."[438] Diese Inschrift wird spiegelbildlich auf einem Fries im südlichen Querarm wiederholt. Die Röhren waren jedoch nicht die einzigen Ausstattungsstücke, denen Sfondratos Aufmerksamkeit galt. Im Fußboden des nördlichen Querarms wurde eine quadratische Öffnung vergittert, die man mit der Bezeichnung „CAMERA DEL [Nordseite] / FVOCO PER DOVE [Ostseite] / SE SCALDAVA [Südseite] / IL BAGNO [Westseite]" versah. Im südlichen Flügel behandelte man eine Rundöffnung, unter der ein antiker Pithos sichtbar wird, entsprechend. Sie trägt nun die Inschrift: „INTORNO A QVESTO VASO QVANTO E TVTTO IL PAVIMENTO / VI ERA QVASI VNA TINOZZA QVADRA DA TENER ACQVA". Die Genese der Inschriften ist nicht überliefert. Da diese jedoch zum Verständnis der Örtlichkeit notwendig sind, dürften sie im Zuge von Sfondratos Kampagne entstanden sein. Auffällig ist die Verwendung des *volgare* anstelle des Lateinischen, ganz im Gegensatz zum Hochaltar der Kirche. Vermutlich ging man davon aus, dass die Pilger die Bedeutung der Statue auch ohne Kommentar verstehen würden.

Die in der Kuppelschale freskierte Märtyrerin etabliert einen Bezug zum Bronzerelief der Schauwand.[439] Eine weitere gestalterische Verknüpfung von Presbyterium und der Cappella del Bagno leistet die Balustrade, mit welcher das Vestibül und das eigentliche Oratorium voneinander getrennt werden. Entsprechend zum Chorbereich wurde sie mit vergoldeten Granatäpfeln aus Bronze geschmückt, wobei es sich um zwei vollplastische und zwei halbierte Früchte handelte.[440] Letztere sind direkt an die Wand gesetzt. Das Geländer betont durch Abschirmung den hierarchischen Unterschied der Gebäudeteile und markiert überdies einen Höhenunterschied. Als visuelle Verbindungen von Kapelle und Presbyterium schaffen die jeweiligen Balustraden ein neuzeitliches Äquivalent zu den beiden rechteckigen Porphyrplatten, die bereits während des Mittelalters in die jeweiligen Altarvorderseiten eingepasst wurden.[441]

---

437 Bosio, 1600, S. 177: „Ibidem circumcirca Balnei canales, quò magis spectabiles sint, & illaesi serventur aereis laminis inauratis convestivit."

438 Die Inschrift ist verkürzt, entstellt und insgesamt unverständlich zitiert in Wimböck, 2002, S. 74.

439 Hierzu ausführlich Kapitel 4. 1.

440 Der südliche der vollplastischen Granatäpfel ist eine moderne Ergänzung.

441 Claussen, I, 2002, S. 249.

Sfondrato sollte zu dem Wort stehen, das er Clemens für zukünftige Geldaufwendungen gegeben hatte. Zum Cäcilientag 1602 legte er unterhalb des Kirchenschiffes und vor dem Boden der Schauwand einen Raum an, der als zweites unterirdisches Ambiente die ursprüngliche Ringkrypta ergänzte. Die genaue Planung der Anlage muss nach der Fertigstellung von Bosios Schrift begonnen haben: Da sie der Antiquar mit keinem Wort erwähnt, war sie wohl nicht einmal in der Planung, geschweige denn im Bau begriffen.[442] Wahrscheinlich stehen finanzielle Zuwendungen Sfondratos, die ab dem 23. August 1602 an den Steinmetzen Lorenzo Hizza ergingen,[443] im Zusammenhang mit dem Projekt. In dasselbe Jahr datiert eine Paolo Camillo gewidmete Rede, welche dessen Neffe, Graf Onorato Visconti († 1652),[444] der als Internatsschüler im römischen Collegio Romano untergebracht war, in Gegenwart seines Onkels und des Mailänder Kardinals Flaminio Piatti (auch Platta, 1552-1613), ebenfalls eine Ernennung Gregors XIV., auf die heilige Cäcilie hielt und welche der Jesuit Famiano Strada (1572-1649) verfasst hatte.[445] Es ist nicht auszuschließen, dass dieser Text auch anlässlich eines erneuten Engagements Sfondratos in seiner Titelkirche entstand. Der Vortrag dürfte gefallen haben, denn Paolo Camillo beglich am 20. Mai 1602 einige offene Rechnungen des Redners[446] und bezahlte die Veröffentlichung der Schrift, deren Frontispiz sein Wappen schmückt.

In der neuen Krypta wurde auch die spätestens seit 1599 geplante Reliquienkammer eingerichtet.[447] Dies lässt sich den Angaben eines allerdings nur un-

442 Für eine gegensätzliche Meinung, siehe Gallagher, 1999, S. 307 und Fußnote 16, die annimmt, dass die Krypta bereits zum Cäcilientag 1600 angelegt war, ohne Bosios Schweigen hierzu und den genannten *avviso* zu diskutieren.

443 ASR, Santa Cecilia, busta 4092, fascicolo 2, Zahlung Nr. 109 von 100 *scudi* am 23. August, Nr. 128 von 100 *scudi* am 13. Oktober und Nr. 138 von 100 *scudi* nach beendeter Arbeit am 20. November 1602. Wohl derselbe Steinmetz schuf für Sfondrato die Balustrade von Sant'Agnese. Vgl. Anhang, Quelle 199a.

444 Für Visconti, siehe Argelati, III, 1745, Spalten 1608-1610 sowie Weber, 1994, S. 978 und die Hierarchia catholica, IV, 1935, S. 216. Letztere gibt ein – wohl plausibleres – Todesjahr 1652 für Visconti an, während ansonsten 1645 genannt wird.

445 Visconti, 1602. Die Urheberschaft Stradas geht hervor aus Sommervogel, VII, 1896, Spalte 1605.

446 ASR, Santa Cecilia, busta 4092, fascicolo 2, Zahlung Nr. 68: Es handelte sich um 24, 31 *scudi*. *Ibidem*, Nr. 140 dokumentiert eine weitere Zahlung von 100 *scudi* für Visconti, „nostro nipote", in Perugia am 28. November 1602.

447 Zu dem Vorhaben, siehe Kapitel 1. 2. Es handelte sich nicht um die einzige Reliquienkammer der Kirche. Eine weitere befand sich am Ende des linken Seitenschiffs unter dem Nonnenchor. Vgl. Anhang, Quelle 155.

genau informierten *avvisi*-Schreibers vom 20. November 1602 entnehmen.[448] Er verkündet, dass Paolo Camillo ein neues unterirdisches Oratorium in Santa Cecilia angelegt habe. Aus diesem Grund hätte er das von ihm ursprünglich geplante eigene Grab zu Füßen der Märtyrerin aufgegeben und durch ein anderes in der Kirche ersetzt. In die neugeschaffene Anlage wolle er neben dem Cäcilienkörper auch alle übrigen Reliquien der Basilika umbetten. Diese Behauptungen müssen durch einen Vergleich mit der späteren Situation erheblich modifiziert werden: Da die Ausgrabungen Del Tindaros Bosios Nachrichten von der Platzierung der Körper bestätigen,[449] erfolgte offensichtlich nach der Kampagne Sfondratos keine Umbettung der Leichname. Auch Paolo Camillos geplante letzte Ruhestätte unter der Porphyrplatte vor der Cäcilienstatue blieb im Wesentlichen unmodifiziert (Abbildungen 8-9),[450] wobei allerdings nun die neu angelegte Krypta Grabplatte und Sarkophag räumlich voneinander trennte. Im Zentrum der Gruft fand man um 1900 beim Tieferlegen des Bodens um 1, 20 m den Sarkophag Sfondratos.[451] Auch wenn Paolo Camillos – von Bosio bereits 1600 beschriebene[452] und noch heute *in situ* befindliche – Grabplatte nun nicht mehr unmittelbar, sondern nur noch indirekt über dessen Körper lag, wurde diese offensichtlich 1618 mit den Lebensdaten des Kardinals ergänzt. Die Schatzkammer wurde jedoch angelegt: In seinem Testament von 1615 bestellte Sfondrato einen der vier von ihm finanzierten Kapläne zum Kustoden „des Körpers der Heiligen".[453] Dieser sollte über den Schlüssel zur Krypta verfügen, deren Wertgegenstände betreuen, sauber halten und täglich aufsuchen.

448 Anhang, Quellen 200-201.

449 Caraffa und Massone, 1983, S. 167.

450 Vgl. Kapitel 1. 1 und – insbesondere – 2. 1.

451 Gemeinsam mit dem Sfondratos fand man den seines Großneffens, des Benediktiners Valeriano (*in religione* Celestino) Sfondrato (1644-1696), der für nur wenige Monate bis zu seinem Tod am 4. September 1696 Titularkardinal der Basilika gewesen war. Angaben zu Valeriano Sfondrato, der am 6. September 1696 bestattet wurde, finden sich in der *Hierarchia catholica*, V, 1952, S. 19. Für die Angaben zum Fund, siehe Giovenale, 1902, S. 664: Paolo Camillo war in einem Bleikasten innnerhalb eines Marmorsarkophags beigesetzt. Letzterer trug die Inschrift: „IHS. [= IESVS] M.[ARIA] V.[IRGINIS] / ET S.[ANCTA] CECILIA / PAVLVS SFONDRATVS / PRINCEPS MEDIOLANEN[SIS] / CARD.[INALIS] EP [ISCOPV]S. ALB.[ANENSIS] NVNC.[VPATVS] S.[ANCT]AE / CAEC.[ILIAE] OBIIT. DIE. XIIII. FEBR. / HORA 13 AN 1618 ÆT[ATIS] SVÆ / 58 E[T] HIC IN D[OMI]NO REQUIESC[IT]". Das Alter Sfondratos bei dessem Tod ist hier zu 58 Jahren aufgerundet. Über dem Sarkophag befand sich eine Marmortafel, welche besagte, dass Sfondrato sich selbst zu Lebzeiten den Begräbnisplatz zu Füßen der Heiligen gewählt habe.

452 Bosio, 1600, S. 182.

453 Übersetzung des Verfassers aus Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 318.

Die Planung der letzten Ruhestätte, in welcher der Kardinal „demütig zur Füßen der Heiligen“ ruhen wollte, stellt vielleicht einen weiteren Grund zum Bau der vorderen Krypta dar.[454] In der ursprünglichen Anlage wäre diesem Wunsch nämlich lediglich in bildlicher Hinsicht entsprochen worden; die Leichname Cäciliens und Sfondratos hätten auf gleicher Höhe gelegen. Nach Anlage der Krypta änderte sich diese räumliche Disposition. Gleichzeitig schuf man eine der urkirchlichen Erlebniswelt entsprechende Umgebung.[455] Der Wunsch nach einem privateren Zugang zu den Heiligenreliquien spielte sicherlich eine bedeutende Rolle, zumal der Eingang nicht – wie etwa im Falle von Santa Susanna –[456] vom Schiff her erfolgte.

Das einzige wichtige Zeugnis über den Zustand der Unterkirche nach den Umbauten Sfondratos bieten die drei Veröffentlichungen Giovenales von 1902. Dass der Architekt im Auftrag Del Tindaros kurz zuvor den Raum zu großen Teilen zerstört hatte, zeigt hinreichend die Bedeutung, die er diesem beimaß. Die Qualität seiner Dokumentation ist entsprechend bescheiden. Giovenale beschreibt und illustriert die vordere Krypta als 1, 50 m breiten und 2, 30 m hohen Korridor, welcher das gesamte Mittelschiff der Kirche durchmaß.[457] Vom Abschluss der Seitenschiffe führten jeweils Rampen in diesen hinab. Die dortige Anbringung von Bildwerken erwähnt Giovenale nicht. Nach dem beigefügten Plan müsste sich ein Altar mit Francesco Vannis *Cäcilientod* (Abbildung 21)[458] unmittelbar vor den Sarkophagen im Zentrum des Ganges befunden haben, während man sich an der Stirnwand der Evangelienseite den Altar der Agathe und Katharina von Alexandrien, an der der Epistelseite hingegen den der Agnes vorzustellen hat. Beide waren wahrscheinlich mit Lünetten Bagliones geschmückt (Abbildungen 22-23).[459] Somit umgab ein ganzer Kranz frühchristlicher jungfräulicher Märtyrerinnen den Körper der Titelheiligen. Da am Cäcilienfest desselben Jahres Sfondrato den spanischen Botschafter am Heiligen Stuhl persönlich in die „Grotten“ begleitete, muss die Unterkirche, die ihrem Schöpfer neues Prestige gesichert haben dürfte, spätestens zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein. Ein Bericht über die im Jahre 1604 in Rom aktiven Kardinäle spiegelt das noch immer vorbildliche Ansehen, welches Sfondrato durch

454 Vgl. Kapitel 2. 1.

455 Vgl. Kapitel 7. Zur wahrscheinlichen Funktion der Krypta für Sfondrato, siehe Kapitel 2. 3.

456 Für Santa Susanna, siehe Kapitel 2. 1.

457 Anhang, Quellen 202-203 sowie Caraffa und Massone, 1983, S. 166.

458 Zum Gemälde, siehe ausführlich Kapitel 5. 1.

459 Baglione nimmt in der Komposition seiner Lünetten auf deren Anbringung Bezug. So bewegen sich Maria und Christus jeweils von der dem Hauptaltar der Krypta näheren Seite auf die beiden Märtyrerinnen zu. Vgl. Kapitel 7.

seinen großen Einsatz für seine Titelkirche im Verbund mit seiner einfachen Lebensführung genoss.[460]

Clemens ehrte Sfondrato dafür nicht nur mit seinen wiederholten Besuchen, der persönlichen Übernahme des Begräbnisses, der Stiftung des Silbersarkophages und lobenden Worten. Er ernannte diesen am 8. Juli 1600 gemeinsam mit Kardinal Camillo Borghese, dem späteren Paul V., zum Mitglied der Indexkongregation.[461] Die Ernennung stand wahrscheinlich unter dem Eindruck der Ereignisse in Santa Cecilia, welche der Papst als Unterstützung eines zentralen Anliegens betrachtet haben könnte. Bereits während seiner Pastoralvisite im Lateran von 1592 hatte Clemens von einer großen Aufmerksamkeit gesprochen, mit der alles, was sich in Rom ereignete, genau verfolgt wurde. Wie Baronio spürte auch er die ständige Kontrolle der Weltöffentlichkeit und verlieh diesem Gefühl folgenden Ausdruck: „Alle Christen [gemeint sind die Katholiken] und die Ketzer, unsere Feinde, schauen beständig auf unsere Taten. Nur wenn der Klerus und die römische Bevölkerung sich geistig erneuern, werden diese zu schweigen beginnen, und alle Nationen der Erde und alle ausländischen Besucher werden nach Rom kommen, nicht so sehr, um die Überreste des römischen Altertums oder die Majestät des Papstes zu sehen, sondern, um vom Klerus und von der Bevölkerung dieser Stadt gutes und heiliges Verhalten zu lernen, Aufrichtigkeit und Reinheit des Lebens sowie eine wahrhafte Regel und Norm, wie sie als Christen leben können."[462] Clemens war sich also bewusst, dass der Eindruck, den die Begegnung mit Rom und seinen Bewohnern bei den Besuchern der Ewigen Stadt hinterließ, entscheidend deren Stellung zum Katholizismus beeinflussen würde. Ihm schwebte die Entwicklung einer Metropole vor, die sich durch moralische Vollkommenheit derart auszeichnete, dass sie allein schon durch solche Perfektion alle Menschen, die mit ihr in Berührung kamen, zum tugendhaften Leben anhielt. Ihre traditionell zentrale Position im Herz der katholischen Welt sollte so auch durch eine sittliche Überlegenheit ihrer Bewohner – und damit durch ein meritokratisches Element – bestätigt werden.[463] Clemens dachte hierbei offensichtlich nicht nur an die Rompilger, sondern auch an die Andersgläubigen. Man darf hieraus schließen, dass eine solche Überzeugungskraft auch als Anstoß zur Konvertierung angesehen wurde.[464]

In einer Ansprache an die Kardinäle vom Juni 1597 spezifizierte der Papst dann, dass Kirchenrestaurierungen Teil und Ausdruck eines solch tugendhaften

460 Anhang, Quelle 204.

461 Fragnito, 1997, S. 221, Fußnote 55. Siehe auch Anhang, Quelle 205.

462 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 206.

463 Vgl. auch Kapitel 8 und 11.

464 Vgl. Kapitel 7, 8 und 11.

Lebens seien. Ein Berichterstatter gab seinen Eindruck so wieder: Clemens „ergriff die Gelegenheit, um jedermann, besonders aber den Kardinälen, nahezulegen, ehrenwert zu leben und auch dafür zu sorgen, dass ihr Hof ihrem Beispiel folgte, sowie keine Personen einzustellen, die Skandale heraufbeschwören würden. Er ermahnte sie auch, sich um die Kirchen und insbesondere um ihre Titel zu kümmern und hierbei dem Beispiel jener Kardinäle nachzueifern, die mit großen finanziellen Anstrengungen, aber mit noch größerem Ruhm, dieselben restaurierten […]"[465] In Anbetracht des Datums ist es sehr wahrscheinlich, dass mit den beispielhaften Kardinälen Avalos de Aragón, Baronio, Caetani, Cesi, und Rusticucci gemeint waren, die somit eine Vorbildfunktion für das Kollegium erhielten.[466] An ihnen orientierte sich auch der Kardinalnepot Pietro Aldobrandini,[467] der 1599 nach begonnener Restaurierung seiner Abtei von San Paolo alle Tre Fontane nun auch noch die seiner Titelkirche San Nicola in Carcere in Angriff nahm.[468] Clemens' Engagement für das Erscheinungsbild der Stadt Rom trug also Früchte. Mit seinem Einsatz in Santa Cecilia entsprach Sfondrato also nicht nur einer päpstlichen Handlungsnorm, er überbot sie sogar.

Schon wesentlich früher hatte man ihm ein entsprechendes Verhalten ans Herz gelegt: In einem Brief, den ihm Bartolomeo Zucchi am 4. März 1589 sandte, beschrieb dieser das Wirken des zwei Tage zuvor verstorbenen Kardinals Alessandro Farnese (1520-1589).[469] Das Schreiben datiert auf den Tag, an dem die feierliche Überführung von Farneses Leichnam in die selbst gewählte Ruhestätte im römischen Gesù diesem große Aufmerksamkeit garantierte. Zucchi lobte Farneses Tätigkeit als Stifter und Restaurator von Kirchen in den höchsten Tönen; sie wurde zu einem Prüfstein der Frömmigkeit. Besonders aber vermerkte er dessen Bezug zu seiner Grabeskirche, deren Neubau Farnese zu Lebzeiten finanziert und begleitet hätte.

Die Beziehung zwischen einem Sakralbau und der durch diesen repräsentierten Institution war auch in dem Traktat *La prima delle cinquanta quattro stationi di Roma* thematisiert worden, den Pompeo Felici 1587 Sixtus V. gewidmet hatte. Felici diagnostizierte die Anfechtung dieser Vorstellung durch

465 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 207.

466 Vgl. Kapitel 1. 2.

467 Siehe den *avviso* in BAV, Urb. lat. 1067 zitiert in Rossi, 1934, S. 40: „Di Roma delli 20 Febraro 1599. Il cardinal Aldobrandino rissolto di resarcire la Chiesa della sua Badia delle tre fontane vi si transferì la settimana passata con l'architetto per effettuarla". Siehe auch BAV, Urb. lat. 1068, f. 225 recto-verso.

468 Anhang, Quelle 208.

469 Anhang, Quelle 209.

die Protestanten, welche die Kirchen profanisiert hätten.[470] Die Sorge um die Bauten wurde ihm somit sowohl zur moralischen Verpflichtung als auch zum Gradmesser katholischer Rechtgläubigkeit.[471] Anschließend entwickelte er Überlegungen über die mögliche Vorliebe eines Papstes für bestimmte Kirchen und sprach von einer speziellen Nähe, die sich zwischen diesem und einem Bauwerk, mit dem ihn einschneidende Erfahrungen verbänden, ergeben könne. Hierunter wird auch das Titelkardinalat gewürdigt. Die besondere Zuneigung manifestiere sich, so Felici, nicht nur in Geschenken an den Ort, in Bau- und Dekorationskampagnen, sondern auch in der Verleihung von Ablässen. Er bezeichnete es als Aufgabe des Papstes und des Titelkardinals, Kirchen ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken und die Massen zu ihrem Besuch anzuregen. Obgleich – vielleicht gerade weil – ihm bewusst war, dass sowohl dieses als auch die Rechtfertigung durch die Werke und das Konzept des Fegefeuers im Protestantismus streng abgelehnt wurden, verteidigte er das Ablasswesen als Mittel zur Finanzierung einer kirchlichen Bauhütte. Sein Traktat kann daher als Versuch bezeichnet werden, gegenüber protestantischen Positionen Investitionen in Kirchenbauten als gottgefälliges Werk zu rechtfertigen.

Felicis Versuch blieb keinesfalls isoliert. Seine Einschätzung fand ihre Parallelen etwa in Baronios Kirchengeschichte, in der die Errichtung und Restaurierung von Kultorten als Merkmale eines im Ruf der Heiligkeit stehenden Mäzens hervorgehoben wurden.[472] Baronio parallelisierte religiöse Stiftungen, besonders im Bereich der Architektur, mit der Verbreitung des Christentums durch einen göttlich inspirierten Auftraggeber:[473] Sie demonstrierten die Frömmigkeit und die Magnifizenz einer Person und hätten Vorbildcharakter.[474] Zu diesem Betätigungsfeld rechnete er auch die Instandsetzungen von Sakralbauten, die er selbst im Falle von SS. Nereo ed Achilleo und San Cesareo praktizierte. So publizierte er etwa ein Schreiben Papst Vitalians (657-672) an die Benediktiner-Gemeinschaften in Sizilien, in welchem dieser seine Rolle als Koordinator und Initiator von Restaurationskampagnen beschädigter Kirchenbauten definierte.[475] Es kann als geradezu charakteristisch für Baronios historiographische Methode gelten, dass er die Vergangenheit als Erfahrungswelt betrachtete, aus

470 Anhang, Quelle 210.

471 Zum Folgenden, siehe Anhang, Quelle 211.

472 Pisaniello, 1985, S. 338-340.

473 Grundlegend Scala, 1985, S. 263-264 mit zahlreichen Zitaten aus den *Annales*. Für eine zeitgenössische Parallele, siehe Anhang, Quelle 212.

474 Scala, 1985, S. 266.

475 Vitalian zitiert von Baronio (nach Zen, 1985, S. 299): „Ad hoc nos superna clementia in orbe terrarum praefecit rectores atque custodes ut dispersa congregare, et congregata conservare, et destructa restituere summopere procuremus."

der Modelle für die Gegenwart gewonnen werden konnten. So pries er schon 1593, in der Einführung zum vierten Buch seiner *Annales*, Clemens VIII. als Erneuerer und Beschützer der christlichen Altertümer. Es handelte sich um die erste seiner Widmungen an den Papst, dem er später noch andere Bände seines Monumentalwerks zueignete.[476] Unter Bezugnahme auf San Cesareo bezeichnete er später seinen Förderer als „äußerst beharrlicher Hüter und Bewahrer der antiken Kirchen" und betonte hierin den vermeintlichen Unterschied zu Sixtus V., welcher der Kirche den Kardinalstitel aberkannt hatte.[477] Er war überdies von dem relativ vorsichtigen Umgang des Papstes mit Alt-St. Peter angetan.[478]

Bei Baronio finden sich weitere Überlegungen zur Förderung religiöser Kunst, die auch Sfondrato angeregt haben könnten. Er erwähnt die große Bedeutung von Gründungsreliquien, die bei Errichtung eines Sakralbaus bisweilen sogar entscheidende politische Funktionen wahrnahmen. So bereitete etwa deren Übergabe zur Kirchweihe ein geradezu ideales Einvernehmen zwischen Papst Hormisdas und dem zukünftigen Kaiser Justinian vor, den Baronio einen *optimus princeps* nennt.[479] Die Architektur ist hierbei nicht Selbstzweck, sondern Rahmen für Funktionen wie Gemeindeversammlung, Messfeier und Reliquienverehrung, eine materielle „Konkretisierung der Liturgie".[480] In diesem Kontext ist die Würdigung interessant, die Baronio dem – seiner Meinung nach – ersten päpstlichen Mäzen von Architektur zukommen ließ: Fabian (236-250) errichtete christliche Kultorte über den Ruhestätten der Märtyrer. Die so entstandenen Kirchen waren Zeichen, welche auf die in der Erde verborgenen Reliquien hinwiesen und diesen eine optische Fernwirkung bescherten. Damit übertrugen die Christen („qui ex more eadem coemeteria, ut orarent, frequenter adire solerent") Andachtsformen der Katakomben, der vermeintlichen Märtyrerfriedhöfe, auf die neue Architekturform Kirche: Die Integration der unterirdischen Welt in die Bauten legitimierte einen solchen Schritt.[481] Bosio vertrat wenige Jahre später anlässlich des Cäcilienaltars eine ähnliche Auffassung: Für ihn hatte die vom heiligen Papst Felix I. (269-274) geforderte Messfeier

476 Anhang, Quelle 213.

477 Übersetzung des Verfassers von „ecclesiasticarum antiquitatum tenacissimus custos et conservator". Vgl. Campanelli, 1985, S. 395 und Fußnote 50 sowie Anhang, Quelle 214.

478 Campanelli, 1985, S. 393 und Fußnote 31.

479 Scala, 1985, S. 267-268. Zu ihren Bemerkungen, siehe Anhang, Quelle 215. Scala missversteht das Wort „velum", das hier nicht „Schleier" bedeutet, sondern ein Tuch meint, das selbst zu Berührungsreliquie wird, nachdem es mit heiligen Überresten in Kontakt gekommen ist.

480 Für diese Wortfindung und ihre Bedeutung, siehe Scala, 1985, S. 273.

481 Anhang, Quelle 216.

über dem Märtyrergrab eine massive Reliquienüberführung in die monumentalen Kirchen verursacht, welche nach Ende der Christenverfolgungen hatten entstehen können.[482]

Baronio nennt noch weitere Episoden religiösen Mäzenatentums, die, da in ihnen Architektur und plastischer Schmuck ein in einer *confessio* befindliches Heiligengrab ehren, als mutmaßliche Vorbilder für Santa Cecilia gelten können. So würdigt er die Dekoration der *confessio* von St. Peter mit einem plastischen Goldrelief, das Kaiser Valentinian III. durch eine Initiative Sixtus' III. in Auftrag gab.[483] Ausserdem beschreibt er die Gründung der Basilika von San Lorenzo fuori le mura „über dem Körper des heiligen Laurentius" als Werk Pelagius' II.[484] und die Dekoration des Petrusgrabes durch Gregor den Großen, welche dieser mit der Stiftung von Messen über dem Heiligenkörper verband.[485] Solchen kulturellen Leitbildern dürfte Sfondrato gefolgt sein. Als Berührungsreliquien waren auch die Kirchenbauten, besonders die chronologisch frühesten unter ihnen, die *domus ecclesiae*, der *virtus* der Heiligen teilhaftig. Als Beweise führte Felici die Wunder an, die sich hier ereignet hätten, die „Wunder im Haus der Cäcilie, Agnes, Praxedis, Paola, Pudentiana, Sabina und in denen vieler anderer."[486] Da in seiner Aufzählung Cäciliens Haus den Ehrenplatz erhält, muss es Felici besonders präsent gewesen sein.

Wohl kaum ein Indiz verweist nachdrücklicher auf den Erfolg des Handlungsmodells, das Sfondrato für Santa Cecilia entwickelte, als seine Wiederaufnahme durch den Protagonisten. Nur wenige Jahre nach der aufsehenerregenden Auffindung in Trastevere galt der Einsatz des Kardinals einer weiteren jungfräulichen Märtyrerin Roms, der heiligen Agnes, und ihrem Begräbnisort, der Basilika von Sant'Agnese fuori le mura an der Via Nomentana (Abbildungen 24-25). Wie bei Cäcilie handelte es sich auch hier um eine Blutzeugin aus dem römischen Hochadel,[487] die nach der Aussage des heiligen

482 Bosio, 1600, S. 149, Fußnote 12. Zum Dekret Felix', siehe auch Kapitel 11.

483 Anhang, Quelle 217.

484 Zen, 1985, S. 297, Fußnote 23 zitiert Baronio, *Annales*, VII: „Hic fecit super corpus beati Laurentii martyris basilicam a fundamentis constructam, et tabulis argenteis exornavit sepulchrum eius."

485 Zen, 1985, S. 297, Fußnote 24 zitiert Baronio, *Annales*, VIII: „Habet Anastasius ipsum [Gregorium] fecisse ciborium cum columnis quattuor ex argento puro super sepulchrum S.[ancti] Petri Apostoli, statuisseque ut supra sepulchrum eiusdem Apostoli missae celebrarentur." Zu dem Passus des *Liber pontificalis*, siehe Kapitel 1. 2.

486 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 210, „miracoli in casa di Cecilia, di Agnese, di Prassede, di Paola, di Pontiana [= Pudenziana], & di Sabina, & di tante altre".

487 Zu dieser nicht unumstrittenen Auffassung, siehe die Vorrede von Bartolini (1858, S. VI), in der Cäcilie und Agnes „due donzelle di primaria nobiltà romana" genannt werden.

Hieronymus in der gesamten Welt so bekannt war, dass sie in Schriften und Sprachen jeder Nationalität gerühmt wurde.[488] Eine besondere Hingabe auch zu dieser Jungfrau hatte den Kardinal schon früh ausgezeichnet; neben Cäcilie verehrte er Agnes als seine besondere Fürsprecherin.[489] Bereits ins Jahr 1591 datiert ein wohl verlorenes, lateinisches Versepos des Patrizio Rocchei zu Ehren der Märtyrerin, das Sfondrato gewidmet wurde und sich später in seinem Nachlass befand.[490] Paolo Camillos Agnes-Verehrung hatte auch in Santa Cecilia Ausdruck gefunden, wo Baglione wohl 1602 die neu angelegte Krypta mit einem Gemälde der Märtyrerin schmückte (Abbildung 23).

In Sant'Agnese bewegte sich Paolo Camillo erneut im Rahmen eines spirituellen Papstvermächtnisses. Wie erwähnt hatte Alessandro de' Medici, der spätere Leo XI., noch zu Kardinalszeiten nach dem Beispiel Sfondratos am 25. Oktober 1599 begonnen, die Kirche seiner Kommendaturabtei zu restaurieren und gehofft, anschließend eine würdige Rekognoszierung des Heiligenkörpers vornehmen zu können. Sein Vorhaben war mit großem Aufwand verbunden, da weder die Stabilität der Kirche noch die der anderen in den Komplex integrierten Bauten, das Kloster und das Mausoleum der heiligen Konstanze, gesichert war. Zudem musste der Zugang und die Konsolidierung des umliegenden Terrains angegangen werden. All diese Aufgaben waren für den Erhalt der vor den Toren Roms an der Via Nomentana gelegenen Basilika lebensnotwendig: Noch 1600 erwähnt Panciroli, dass man sich bei Sant'Agnese nicht niederlassen könne, weshalb der Ort institutionell aufgegeben und den Kanonikern von San Pietro in Vincoli anvertraut worden sei.[491] Trotz aller Schwierigkeiten trieb de' Medici die Arbeiten voran, bis ihm seine Wahl zum Papst am 1. April 1605 andere Pflichten auferlegte. Vor allem die Gestaltung des Innenraumes der Basilika war noch nicht abgeschlossen. Alessandro war es lediglich gelungen, dem

488 Bartolini (1858, S. IX) verweist auf den achten Brief des Hieronymus an Demetriades. Im Anhang seines Buches bietet Bartolini (*ibidem*, S. 211-371) eine umfassende Antologie der Schriften über die heilige Agnes, unter anderem von Ambrosius, Hieronymus, Augustinus, Maximus von Turin, Gregor dem Großen und Thomas von Aquin.

489 Anhang, Quelle 218. In seinem Testament spricht Sfondrato (in Gallagher, 1999, S. 316 mit Revisionen des Verfassers) von „mia gloriosiss.[i]ma, et fedeliss.[i]ma Protettrice Cecilia dolcissima" und von „S.[an]ta Agnese mia part.[icolarissi]ma Avocata".

490 ASR, Santa Cecilia, busta 4202, f. 645 recto: „1591. = Ristretto della Vita di S.[ant']Agnese scritta in Versi latini da Patrizio Rocchei Ibernese, dedicata al Card.[ina]le Paolo Sfondrati --- To.[mo] 30. Num.[e]ro. 18."

491 Panciroli, 1600, S. 184: „[ ] hora per il mal'aere non si potendo habitare, è data in governo alli Padri di S. [an] Pietro in Vincola; [ ]" Im Folgenden wird die Identität dieser Kanoniker präzisiert.

Hochaltar Paramente sowie ein Standbild der heiligen Agnes zu stiften (Abbildung 26).[492]

Es handelt sich um eine Nicolas Cordier zugeschriebene Plastik, in der ein antiker Torso, eine Kopie der sogenannten Großen Herkulanerin aus ägyptischem Alabaster, um ein silbernes Lamm sowie einen Palmzweig und Körperteile aus vergoldeter Bronze ergänzt wurde.[493] Ohne jede weitere architektonische Einbindung wurde sie auf dem Hochaltar der Basilika platziert.[494] So trug sie bildlich die zentral im Apsismosaik auf goldenem Grund isoliert dargestellte Agnes dreidimensional in den Kirchenraum hinab. Das besondere Interesse Sfondratos für die heilige Agnes und seine in Santa Cecilia gezeigte Qualifikation veranlassten wahrscheinlich den zum Papst gewählten de' Medici, ihm die Fortsetzung der Unternehmung sowie die Nachfolge als Kommendaturabt anzuvertrauen. Es könnte sich aber auch um eine Dankesgeste gehandelt haben. Sfondrato hatte nämlich, obwohl er ein führendes Mitglied der spanischen Partei war, im Konklave letztlich den Frankreich verbundenen Alessandro unterstützt und hierbei die gemeinsame Bindung an die Oratorianer über parteiliche Erwägungen gestellt.[495] Zur Durchführung der besonderen Restaurierungskampagne hatte de' Medici monatlich 500 *scudi* vorgesehen, deren Zahlung aber mit dem frühen Papsttod am 27. April 1605, keinen Monat nach der Wahl, erlosch. Überrascht berichten daher die *avvisi*, dass Sfondrato nach der Wahl Pauls V., des Nachfolgers Leos XI., nicht nur äußerst intensiv in Sant'Agnese weiterarbeitete, sondern sogar wegen dieser Tätigkeit das Amt des Vikars von Rom ausgeschlagen hätte, obwohl es ihm der neue Papst, der selbst

492 Die Quellenlage zur Konzeption, Ausführung und Verwendung der Statue ist äußerst spärlich. Costantino Gaetanis Beschreibung (zitiert in Pressouyre, I, 1984, S. 251) beschränkt sich auf: „Et ornato l'altar maggiore d'una statua di Santa Agnese d'alabastro transparente il busto, e di metallo dorato la testa, le braccia, et i piedi." Siehe hierzu das Manuskript Gaetanis, *Memoria della Restauratione della fabrica di Santa Agnese fatta dal Cardinale di Firenze* (BAV, Barb. lat. 554, ff. 173 verso-175 verso, Hinweis auf den Kodex in Frutaz, 1969, S. 154, Fußnote 53). Eine zweite Version der Schrift, in der jeder Hinweis auf die Agnes-Statue und die Altargestaltung überhaupt fehlt, befindet sich in Rom, Biblioteca Universitaria Alessandrina, Manuskript 91, ff. 306 recto-307 recto. Dieser letztgenannte Text ist ediert in Frutaz, 1969, S. 52-54 und kommentiert *ibidem*, S. 154, Fußnote 53. Frutaz übersieht die Unterschiede der beiden Redaktionen. Die vatikanische Version ist hingegen publiziert und kommentiert in Pressouyre (I, 1984, S. 251-252), welche diese von der Version der Alessandrina absetzt.

493 Siehe den Katalogeintrag in Pressouyre, II, 1984, S. 411-412.

494 Frutaz' Behauptung (1969, S. 70), dass das Bronzeziborium Honorius' I. bis zur Zeit Sfondratos in Sant'Agnese gestanden hätte, findet in Gaetanis Beschreibung des Hochaltares keine Bestätigung.

495 Pastor, XIV, 1930, S. 13-14.

Amtsvorgänger in dieser Position gewesen war, ausdrücklich angetragen habe.[496]

Tatsächlich sind erste Zahlungen Sfondratos für die Bauhütte schon Anfang Mai 1605 verbucht.[497] Wenig später wird von seinen großen Geldzuwendungen an gleich drei Kirchen berichtet: Santa Cecilia in Trastevere, Santa Cecilia de Posterula und Sant'Agnese.[498] Das Engagement in den Cäcilienkirchen dürfte belegen, dass Sfondrato keineswegs die ausschließliche Verehrung der einen durch die der anderen Märtyrerin ersetzte. Nach wie vor wurde sein großer Einsatz in Trastevere bemerkt, wo er sogar mit Fieber an Feierlichkeiten teilnahm und sich rituellem Fasten unterzog.[499] Selbst als man ihm am 17. August 1611 das wesentlich prestigereichere Amt eines suburbikarischen Bischofs von Albano antrug, das eigentlich die Aufgabe seiner römischen Titelkirche zugunsten der dortigen Kathedrale von San Pancrazio bedeutet hätte, erwirkte er einen päpstlichen Dispens,[500] um beide Funktionen gleichzeitig ausüben zu können.[501] An Aufmerksamkeit gegenüber Albano ließ er es nicht fehlen: Im Testament bedachte er seinen neuen Bischofssitz mit reichem Sakralgerät.[502]

Die finanziellen Aufwendungen in Sant'Agnese stehen in großem Kontrast zu den sonstigen Haushaltskürzungen des Kardinals, der im Hinblick auf ein geplantes Verweilen im Olivetanerkloster Sant'Angelo in Piavola bei Tivoli Teile seines Hofstaates entließ.[503] Bei diesem Landaufenthalt Sfondratos handelte es sich jedoch weniger um eine herkömmliche Sommerfrische als vielmehr um eine dem kontemplativen Leben und der Selbstläuterung gewidmete Abkehr von der Welt, die den Kardinal für neue spirituelle Unternehmungen stärken sollte. Zudem scheint er die Absicht gehegt zu haben, das Kloster auszubauen.[504] Hinsichtlich des weiteren Verlaufs der Ereignisse kann kein Zweifel daran bestehen, dass Sfondrato diese Periode der inneren Einkehr auch als geistige Vorbereitung auf die Rekognoszierung des Agnes-Körpers nutzte. Nicht zuletzt geht dies aus dem Äquivalent der *Historia* Bosios hervor, einer Studie des Bene-

496 Anhang, Quelle 219.

497 ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 1, *Libro de Mandati del anno 1604*, Zahlung Nr. 120 vom 7. Mai 1605.

498 Für Zuwendungen an Santa Cecilia de Posterula, siehe Kapitel 2. 2.

499 Anhang, Quelle 220.

500 Im Testament spricht er (Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 316 mit Revisionen des Verfassers) von der „chiesa di S.[an]ta Cecilia mia, il cui titolo ritengo in vita per dispens.[azione]e ap[ostoli]ca".

501 *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 36 und Fußnote 3 sowie S. 40.

502 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 317.

503 Anhang, Quelle 221. Zum Kloster von Sant'Angelo, in dem Sfondrato 1618 versterben sollte, siehe Venditelli, 1984. In dem Buch fehlt jeglicher Hinweis auf den Kardinal.

504 Anhang, Quelle 222.

diktiners Costantino Gaetani (1568-1650).[505] Im Gegensatz zu ihrem berühmteren Pendant wurde ihr zu Lebzeiten Sfondratos keine Drucklegung zuteil,[506] obwohl ihr Autor sie am 29. Dezember 1614 Paolo Camillo überreichte.[507] Gaetani verweist nicht nur auf die in Sfondratos Kindheit zurückreichende Verehrung der Agnes, die lediglich hinter der der Cäcilie zurückbliebe, sondern auch auf die brennende Sehnsucht des Kardinals, mit eigenen Augen deren Körper zu sehen. Weil er mit der von Ambrosius verfassten Agnes-Biographie und dem *Liber pontificalis* vertraut war, so Gaetani, habe der Kardinal den ursprünglichen Begräbnisort der Märtyrerin gekannt und gewusst, dass ihre Gebeine nicht umgebettet worden seien. Als eine weitere Motivation Paolo Camillos nennt er die Entdeckung in Santa Cecilia, die Sfondrato gezeigt habe, wie sehr der Fund und die Ausstellung einer Körperreliquie die Hingabe des Volkes zu dem entsprechenden Heiligen steigern könne.[508] Ausdrücklicher als Bosio zeigt Gaetani somit, dass Sfondrato frühchristliche und mittelalterliche Quellen über Agnes und ihre Grabeskirche kannte. Der differenzierte Umgang mit dem Werk Ambrosius' fällt dabei besonders auf. Er bestärkt die mutmaßliche Vorbildrolle, welche dieser für seinen Landsmann Paolo Camillo einnahm.[509]

Im Stil von Bosios Bestandsaufnahme beschreibt auch Gaetanis Schrift das Erscheinungsbild des Chorbereichs vor den Ausgrabungen. Sie lässt die bereits von de' Medici gestiftete Statue Cordiers in dieser Passage unerwähnt, würdigt aber eine anscheinend provisorische Holzstufe, die den Hochaltar quer zum Schiff so teilte, dass man von zwei Seiten her kommend die Eucharistie feiern konnte.[510] Am liturgischen Mittelpunkt der Kirche fanden damit zwei verschiedene Arten der Messe statt, deren eine in die Basilika, die andere jedoch lediglich in die Tribuna hineinwirkte. In der Apsis musste zwangsläufig im kleineren Kreis zelebriert werden, da hier der Gemeinde nur ein kleiner Raum zur Verfügung stand. Auch die physische Erfahrung dieser Zone war von einer größeren Vertrautheit gekennzeichnet: Der Altar war hier massiv aufgemauert, während seine Vorderseite wie eine *confessio*, in der wohl eine Hängelampe die Reliquien ehrte, ins Schiff geöffnet war.[511]

505 Für Gaetani, siehe Ceresa (1998, S. 189-191), dem auch meine Namensansetzung folgt.

506 Frutaz, 1969, S. 71-73 und S. 78-81 zitiert in zwei Teilen einen Auszug aus Gaetanis Text nach Bartolini, 1858, S. 111-115. Eine Abschrift des Manuskripts in Rom, Biblioteca Universitaria Alessandrina, Manuskript 91, f. 310 recto-315 verso; eine weitere Version befindet sich in BAV, Barb. lat. 554, f. 178 recto-183 verso.

507 Das Datum in Frutaz, 1969, S. 148, Fußnote 43.

508 Anhang, Quelle 218.

509 Vgl. Kapitel 2. 1.

510 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 72.

511 Trotz dieser Gestaltung der Vorderseite und trotz der nur temporären Teilung des Altares scheint in Sant'Agnese eine liturgische Disposition *versus populum* ausgeschlossen, zumal

Da Sant'Agnese keine Kryptenanlage besaß, scheint die Rückseite des Hochaltars deren Rolle übernommen zu haben. Angesichts ihrer blockartigen Geschlossenheit gingen die Gläubigen in den Chor, um Bußübungen abzuhalten und wohl jene als Berührungsreliquie der Heiligenkörper von Agnes und Emerentiana anzufassen.[512] Wahrscheinlich stand die Statue Cordiers zumindest zeitweilig auf dem Sockel, welcher den Altarraum in zwei Funktionsbereiche trennte. Heute befindet sie sich hinter der Mensa auf einem marmornen Piedestal, das der Kanoniker Giuseppe Pieri 1656 der Kirche stiftete,[513] und auf einem modernen Sockel. Spätestens ab diesem Zeitpunkt, wahrscheinlich aber schon seit Sfondratos Grabung von 1605, war damit eine der Varianten der liturgischen Nutzung, nämlich die Messfeier in der Tribuna, undenkbar. Cordiers Statue nimmt die Rolle eines Altarretabels ein und war wahrscheinlich schon bei ihrer Entstehung dazu bestimmt. Das Agnes-Standbild kann damit nicht nur in der gestalterischen Form, sondern auch in der räumlichen Einbindung als Gegenstück zu Cäciliens Liegefigur gelten. Da sie vor einer Rekognoszierung angefertigt wurde, war freilich undenkbar, dass sie sich an einer Körperreliquie orientierte.

Wie im Falle von Santa Cecilia scheint Sfondrato gewollt zu haben, dass die Grabung nie unbeaufsichtigt blieb. Deshalb wohnte er in den von de' Medici restaurierten Räumlichkeiten des verlassenen Klosters, das seit 1489 den augustinischen Regularkanonikern der Kongregation von San Salvatore in Bologna unterstand,[514] die in San Pietro in Vincoli residierten. In dieser damals ländlichen und einsamen Umgebung vor den Mauern Roms dürfte Sfondrato nicht anders gelebt haben als in Tivoli. In Sant'Agnese empfing er etwa im September 1605, als er für wenige Tage vorübergehend aus seiner Sommerfrische zurückgekehrt war, den spanischen Botschafter zu einer Aussprache.[515] Da er im selben Zeitraum feierlich mit der vollständigen Fraktion der Kardinäle speiste, die einst sein Onkel ernannt hatte, mag es bei dieser Gelegenheit zu politischen Absprachen gekommen sein, die bei Sfondrato häufig mit spirituellen Anliegen verbunden wurden. Zwischenzeitlich nach Tivoli zurückgekehrt, fand er sich erst am Abend des 7. Oktober, einem Freitag, wieder in Rom ein, und zwar

---

die Apsis im Osten der Kirche liegt. Zur Meßfeier *versus populum*, siehe ausführlich Kapitel 11.

512 Gaetani zitiert in Frutaz, 1969, S. 72: „[...] quella [parte] verso l'abside era piena, come si dirà, et perciò il populo per antichissima consuetudine sempre usava, pigliando la perdonanza, andar dintro al choro alla parte della tribuna, lasciando la parte dinanzi verso la porta."

513 Frutaz, 1969, S. 74.

514 Frutaz, 1969, S. 95.

515 Anhang, Quelle 223.

erneut in Sant'Agnese. Noch am selben Tag zahlte er die Balustrade an, die heute das Presbyterium der Kirche umschließt und nach dem Modell von Santa Cecilia gestaltet wurde.[516] Zügig begann er in Begleitung seines Höflings Honorio Alessandri da Sassoferrato und des Bruder Nicostrato, der von San Pietro in Vincoli gesandt worden war, den Altar der Kirche abzureißen, um die dort vermuteten Körper zu suchen. Die Anwesenheit Nicostratos lässt hierbei wie im Fall von Santa Cecilia an eine sorgfältige Vorbereitung der Grabungskampagne denken.

Noch am selben Abend entdeckte Sfondrato unter dem Hochaltar die Körper der jungfräulichen Märtyrerinnen Agnes und ihrer Ziehschwester Emerentiana. Sie lagen quer zum Altar und blickten mit wohl leicht angehobenem Oberkörper gen Osten, zur Apsis der Kirche.[517] Im Gegensatz zu den Körpern in Santa Cecilia handelte es sich hier jedoch lediglich um perfekt konservierte Skelette,[518] obgleich man, laut Gaetani wie im Falle von Trastevere, Reste eines golddurchwirkten Stoffes fand.[519] Wahrscheinlich deshalb verzichtete Sfondrato auf eine weitere bildliche Dokumentation der Körper, so dass letztlich kein neues Bildwerk der Agnesstatue Alessandros den Rang streitig machte. Wie im Falle von Santa Cecilia fand sich auch in Sant'Agnese ein prominenter Zeuge kurz nach der Entdeckung am Grab ein: Es handelte sich um den von Gregor XIV. zum Kardinal ernannten Ottavio Acquaviva d'Aragona der Ältere (1560-1612),[520] der am Folgetag, einem Samstagabend, über eine geheime Treppe aus Sfondratos Räumlichkeiten direkt in die Kirche geführt wurde, um den Fund zu begutachten.[521] Im Anschluss an diese Entdeckung nahm Sfondrato noch eine weitere Erkundung vor, indem er in der nahebei gelegenen Kirche Santa Costanza den Hauptaltar demontieren ließ. Dabei fand er die Körper der heiligen Jungfrauen Konstanze, Attica und Artemia nebst anderen Reliquien. Sie waren von Papst Alexander IV. am 17. März 1256 in Anwesenheit der gesamten Kurie hier feierlich

516 Anhang, Quelle 199a. An den „Steinmetz Lorenzo" (wohl der auch in Santa Cecilia tätige Lorenzo Hizza) erfolgen weitere Zahlungen für Sant'Agnese am 24. Dezember 1605 von 50 *scudi* und eine letzte für dieselben Arbeiten am 25. Februar 1606 von 102 *scudi*.

517 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 79: „[…] volti con la faccia, et petto verso il cielo, et verso l'oriente […]"

518 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 79: „[…] si conoscevano distintamente le ossature di tutto il corpo al luogo suo, sebene il resto era cenere di carne disfatta, […]" Siehe auch *ibidem*: „[…] nel levargli, si trovarono tutte le ossa congionte l'uno con l'altro secondo la forma del corpo humano […]"

519 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 80.

520 *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 54.

521 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 80.

begraben worden.[522] Gaetani nennt Sfondratos Entdeckergeist als Motivation zu dieser erneuten Reliquiensuche, aber auch dessen Wunsch, den Altar aus der anstößigen Nachbarschaft des sogenannten Bacchussarkophages zu entfernen und ins Zentrum des Zentralbaus zu verlegen.[523]

Auch nach dem Körperfund von Sant'Agnese ließ der Papstbesuch nicht lange auf sich warten: Drei Tage nach der Entdeckung der Reliquien traf Paul V. an der Via Nomentana ein.[524] Die im Vergleich zu Santa Cecilia periphere Position von Sant'Agnese im topographischen und devotionalen Gefüge der Stadt wird jedoch bereits in den *avvisi* zum Körperfund deutlich. So meldet etwa eine dieser Nachrichten am 12. Oktober 1605 das Eintreffen des Papstes und Sfondratos zur Besichtigung der Baumaßnahmen, verschweigt aber die Entdeckung der Reliquien völlig. Nicht einmal die Ausgrabungen in Santa Costanza können durch die *avvisi* näher datiert werden, obgleich sicher ist, dass sie unmittelbar auf die Ereignisse in Sant'Agnese folgten. Die früheste Nachricht stammt vom 5. November 1605 und konzentriert sich ganz auf Paolo Camillo. Lobend wird erwähnt, dass er für die Instandsetzung der Basilika große Ausgaben auf sich genommen und nun, nachdem man die Körper von Agnes, Konstanze und Emerentiana entdeckt hätte, sicher bereit wäre, noch mehr zu investieren. Sfondrato wird als Erwählter bezeichnet. Durch seine tägliche und nächtliche Anwesenheit in der Kirche, für die er selbst eine ernsthafte Erkrankung in Kauf nahm,[525] und durch die Planung großer Baumaßnahmen sei er bemüht, sich einer solch historischen Rolle gewachsen zu zeigen.[526] Wie im Falle von Santa Cecilia zeigt der *avviso* eine Vertrautheit mit hagiographischen Traditionen, die hier den Fundbericht massiv zu modifizieren scheinen: Da das Haupt der Agnes in einem Silberkästchen im Schatz der Sancta Sanctorum aufbewahrt sei, habe man die Märtyrerin ohne Haupt gefunden. Dieser Auffassung folgt auch Bosio in seiner *Roma sotterranea*.[527] In Gaetanis Beschreibung fehlt hingegen dieser doch sehr auffällige Aspekt.

Für Sfondrato bedeutete der Körperfund ein erneutes Maximum an Aufmerksamkeit, die er für den Kirchenbau nutzen wollte. Da sich die augustinischen Regularkleriker weigerten, vor Ort eine ihrer Niederlassungen einzurichten, dachte er daran, hier ein neues Kloster zu gründen, um die Instandsetzung dauerhaft zu gewährleisten.[528] Zahlungen Sfondratos für Sant'Agnese sind bis

522 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 80-81. Siehe auch *ibidem*, S. 108 sowie Anhang, Quelle 224.
523 Anhang, Quelle 224.
524 Anhang, Quelle 225.
525 Anhang, Quelle 226.
526 Anhang, Quelle 227.
527 Bosio, 1632, S. 421, zitiert in Frutaz, 1969, S. 82.
528 Anhang, Quelle 228.

ins Jahr 1607 belegt,[529] wobei als sein wichtigstes Ausstattungsstück die neu gestiftete Holzdecke der Kirche gelten darf, für die er am 15. März 1606 einem Schreiner 240 *scudi* zahlte (Abbildung 11).[530] Diesen heute stark modifizierten, wichtigsten künstlerischen Beitrag Sfondratos zur Ausstattung der Basilika zierten nicht nur sein Wappen und sein Name,[531] sondern auch erhaltene, monumentale und ganzfigurige Holzreliefs der drei heiligen Jungfrauen, Cäcilie, Agnes und Konstanze.[532] Dem Presbyterium am nächsten befindet sich Cäcilie. Der Titelheiligen gebührt die zentrale Stellung. Die Kaisertochter jedoch nimmt das Feld Richtung Santa Costanza ein.[533] Die beiden Märtyrerinnen und ihre klösterliche Nachfolgerin Konstanze werden als Zeichen ihrer *imitatio Christi* von Kreuzesformen umrahmt, die gemeinsam mit den Wappen und Namenskartuschen eine Symmetrieachse der Decke bilden. Diese geleitet den Eintretenden vom Narthex hin zur Apsiskonche, von wo der Blick über die Folge der Agnesfiguren im Mosaik wie in der Tribuna zum Altar hinabgeführt wird. Ähnlich der Grabanlage in Santa Cecilia ergibt sich damit auch in Sant'Agnese eine enge bildliche Beziehung zwischen dem Auftraggeber, der Titelheiligen und der am Altar zelebrierten Eucharistie.

Dabei sollte es sich zwar um den bedeutendsten, nicht jedoch um den letzten Eingriff Sfondratos in der Kirche handeln. Noch 1607 wird berichtet, dass am 21. Januar, dem *dies natalis* der Agnes, das Volk ebenso wie die Würdenträger Roms zur Kirche pilgerten, nicht nur um so den Plenarablass zu erlangen, sondern auch um Sfondratos anhaltende Restaurierungen zu bestaunen.[534] Nachdem Paolo Camillo am 3. September 1607 zum Bischof von Cremona berufen worden war,[535] fanden diese Arbeiten allerdings eine Unterbrechung. Die erforderliche Anwesenheit in der Lombardei[536] verursachte bis zu seiner Resignation am 10. Juli 1610[537] eine generelle Unterbrechung im römischen Mäzenatentum des

529 ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 1, *Libro de Mandati 1607*: „Don Pietr'Antonio ha havuto li seguenti den.[a]ri à di 26. di maggio [1607] [ ] Per fabrica per S.[an]ta Agnese ------- 100:"

530 Unter dem Datum in ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 1, *Libro de mandati dell'anno 1605 cominciando alli 2 di Agosto*.

531 Die Wiedergabe der ins Jahr 1606 datierten Stifterinschrift findet sich in Forcella, XI, 1877, S. 351, Nr. 546.

532 Für weiterführende Betrachtungen zu Darstellungen weiblicher Heiliger Roms in Sfondratos Mäzenatentum, siehe Kapitel 9.

533 Frutaz, 1969, S. 55-56.

534 Anhang, Quelle 229.

535 *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 167.

536 Zur Residenzpflicht für Bischöfe, siehe Reinhardt, I, 1974, S. 75.

537 Die *Hierarchia catholica* (IV, 1935, S. 167) nennt den 19. Juli als wohl nicht zutreffendes Datum. Vgl. Anhang, Quellen 230-231.

Kardinals. Vielleicht war dies auch einer der Gründe der Aufgabe des Bischofssitzes, aus dessen Einkünften sich Sfondrato immerhin eine Pension von 5 000 *scudi* vorbehielt.[538]

Im Gegensatz zu den Cäcilienreliquien, die Sfondrato rasch wieder ihrem ursprünglichen Bestattungsort zuführte, scheint sich der Kardinal die der Agnes geradezu angeeignet zu haben. Am Morgen nach der Entdeckung ließ er eine Kiste anfertigen, die innen wie außen mit karminfarbenem Atlasstoff besetzt und mit Goldspitze verziert war.[539] In diese ließ er am folgenden Sonntag, dem 9. Oktober, die Gebeine der Märtyrerinnen legen und platzierte die Reliquien unter dem Altar seiner privaten Palastkapelle, der mit dem gleichen Stoff bedeckt worden war. Zwei Schnüre aus roter Seide hielten dessen Vorderseite so offen,[540] dass die Truhe wohl permanent sichtbar war. Anscheinend musste Sfondrato die Körper der Märtyrerinnen erst ungefähr zehn Jahre später, zum Dreifaltigkeitstages des Jahres 1615, der Allgemeinheit wieder zurückgeben. Paul V. setzte sie eigenhändig unter einem temporären Altar in einem Silbersarkophag bei, den er selbst gestiftet hatte.[541] Wie aus der von Giacomo Antonio Moro geprägten Jahresmedaille von 1615 hervorgeht,[542] welche die Reliquienrekondierung wiedergibt,[543] befand sich deren Aufbewahrungsort bereits an der heutigen Stelle. Hier weihte der Papst am 21. Januar 1621 an der 1614 mit einem neuen Ziborium geschmückten Stätte[544] den neuen Hochaltar über einer unterirdischen Kammer, in die der Sarkophag versenkt worden war.[545] Reiche Ablässe stimulierten den Besuch der Heiligenkörper und die Messfeier über ihnen.[546] Auch in Sant'Agnese zeichnete sich offensichtlich ein Konkurrenzverhältnis zwischen dem Kardinal und seinem Vorgesetzten ab, in dessen Verlauf Paul sich mit der Stiftung des Sarkophages offensichtlich am Beispiel Clemens' orientierte, zumal wiederum inschriftlich und heraldisch lediglich auf den Papst Bezug genommen wird. Eventuell könnten die Investitionen des Kirchenoberhauptes am Agneskörper sogar als deutlicher Hinweis an Sfondrato verstanden werden, den Heiligenkörper zurückzugeben.

Im August 1615 berücksichtigte Sfondrato Sant'Agnese in einem Testament, in dem er seine Titelkirche als Universalerbin einsetzte, und verfügte, dass die

538 Reinhard, I, 1974, S. 76.
539 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 78.
540 Gaetani in Frutaz, 1969, S. 80.
541 Frutaz, 1969, S. 82-83.
542 Zur Medaille, siehe Bartolotti, 1967, S. 12.
543 Frutaz, 1969, S. 84.
544 Frutaz, 1969, S. 73.
545 Frutaz, 1969, S. 83.
546 Aufgelistet in Frutaz, 1969, S. 175, Fußnote 110.

Äbtissin von Santa Cecilia jedes Jahr der Kirche an der Via Nomentana 250 *boccali* Öl zukommen ließe, um damit zehn ewige Lampen zu unterhalten.[547] Bei diesen handelte es sich um die von Sfondrato gestifteten, auf der Abgrenzung des Chores platzierten Granatäpfel aus vergoldeter Bronze,[548] die heute überwiegend verloren sind. Zehn von ihnen befanden sich einst in Sant'Agnese und zwanzig in Santa Cecilia (Abbildung 27). Sie demonstrierten, wie noch 1628 das Protokoll einer Pastoralvisite betonte, eine dauerhafte Verbindung der beiden Kirchen, welche das Wirken und die testamentarischen Verfügungen des Kardinals etabliert hatten.[549] Entsprechend kann auch die Tatsache interpretiert werden, dass Paolo Camillo seiner Titelkirche Agnesreliquien stiftete.[550] Im Einklang mit der Ikonographie der Holzdecke, auf welcher Cäcilie, sonst der Basilika in keiner anderen Form verbunden, eine prominente Position einnimmt, verstärken sie die Präsenz des Stifters auch in der zweiten Kirche, die einer jungfräulichen Märtyrerin geweiht und vom Mäzenatentum Sfondratos geprägt war.

Ähnlich lässt sich auch eine weitere Stiftung Paolo Camillos interpretieren: die 1612 datierte Holzdecke in der römischen Olivetanerkirche Santa Maria Nova (Abbildung 12).[551] Ihr zentrales Mittelfeld zeigt im Holzrelief die Heiligen Cäcilie und Agnes, die zu Füßen Mariä knien. Die beiden Märtyrerinnen müssen als Hinweis auf den Kardinal verstanden werden, da keine sonstige Bindung an den Bau besteht. Entsprechendes enthält auch die übrige Gestaltung der Decke: Ihre Anlage ist durch eine Serie von rechteckigen Bildfeldern gegliedert. Deren Folge bildet eine Symmetrie-Achse, die wie in Sant'Agnese den Betrachter vom Eingang der Kirche hin zur Apsiswand und damit zum Hochaltar führt. Das diesem nächste Feld zeigt die hier bestattete heilige Francesca Romana, die am 2. April 1608 von Paul V. kanonisiert worden war, während das am Eingang den heiligen Benedikt im weißen Gewand der Olivetaner darstellt. Zwischen dem mittleren und den seitlichen Feldern befinden sich jeweils das Wappen des Ordens und das des Stifters Sfondrato (in seiner originalen Farbigkeit).[552]

547 Anhang, Quelle 232. Siehe auch Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 321.

548 Zu den Granatäpfeln, siehe ausführlich Kapitel 3 und 7.

549 Anhang, Quelle 233.

550 Anhang, Quellen 115, 221 sowie 234.

551 Hierzu auch Kapitel 1. 2 (mit Namensansetzung der Kirche) sowie 3.

552 Das Sfondrato-Wappen ist viergeteilt, mit goldenem Grund im ersten und im vierten Wappenfeld und silbernem im zweiten und dritten. Auf dem Goldgrund liegt ein blaues Schrägband mit Gegenzinnen, das vom Zentrum her verläuft und diagonal durch einen Goldfaden in zwei Teile getrennt wird. Zwei blaue, achtzackige Sterne sind jeweils über und unter dem Band angebracht. Auf dem silbernen Grund befindet sich ein stilisierter Zypressenbaum, mit grüner Krone und braunem Stamm. Eine Beschreibung des Sfondrato-Wappens in Frutaz, 1969, S. 171, Fußnote 98.

Auch die Decke von Santa Maria Nova ist wie die von Sant'Agnese mit Kreuzformen durchsetzt, obgleich Letztere hier nicht die zentralen Bildfelder, sondern seitliche Zonen bestimmen. In keiner der beiden Kirchen konzentrierten sich Sfondratos Eingriffe jedoch auf die Altargestaltung. Sein Einsatz in Santa Cecilia erhielt daher eine vergleichsweise wesentlich persönlichere Dimension, die sich insbesondere im Projekt seines Grabes äußert.

Dem unbestrittenen Protagonisten des Cäcilienkultes eröffneten sich nach 1599 ungeahnte Möglichkeiten von Prestigegewinn, die er nur allzu gern für sich in Anspruch nahm. Häufig kann nicht einmal aus dem historischen Abstand der heutigen Zeit eindeutig bestimmt werden, ob gewisse Begebenheiten um Sfondrato eher politischem Kalkül oder genuinen erbaulichen Bedürfnissen entsprachen. Falls es sich um Letztere handeln sollte, hatten sie immerhin Nebenwirkungen, die dem Kardinal gelegen kommen mussten. Um seine Verehrung der Märtyrerin und der übrigen Heiligen spannte sich somit ein Geflecht von persönlichen, parteiischen und kulturellen Bindungen, das am Cäciliengrab sein symbolisches Zentrum fand. Besonders deutlich zeigte sich dies während des Romaufenthaltes des neuen spanischen Botschafters Juan Fernandez Pacheco, Markgraf von Villena und Herzog von Escalona, welcher im Herbst 1603 in der Ewigen Stadt eintraf.[553] Kurz nach seiner Ankunft suchte Villena am Cäcilientag die transtiberinische Basilika auf und bestand darauf, von Sfondrato persönlich die Kommunion zu empfangen.[554] Der Kardinal erwies ihm nicht nur diese Ehre, sondern geleitete ihn auch in die wohl gerade neu angelegte Krypta direkt am Heiligenkörper, von welcher der stark bewegte Botschafter sich gar nicht mehr trennen mochte. Die Intensität der Begegnung drückte sich in einer spontanen Geste aus: Da es sich um den Geburtstag Villenas handelte, verfügte dieser, seinem Lebensalter entsprechend, 41 *dobble d'oro* an die Bedürftigen der Pfarrei zu verteilen und diesen Betrag jährlich entsprechend zu erhöhen. Seine hochschwangere – und daher bettlägerige – Gemahlin fügte eine weitere Gabe an die Kirche hinzu.[555]

Es ist anzunehmen, dass Villenas Zuwendungen inneren Bedürfnissen entsprachen. Dennoch ist festzustellen, dass sie auch eine Hommage an einen der führenden Exponenten der spanischen Partei im Kardinalskollegium darstellten, auf dessen Unterstützung der neue Botschafter hoffen durfte. Sfondrato reagierte in ähnlich subtiler Weise: Er sandte dem Paar zwei Gemälde, die Franziskus von Assisi und Cäcilie zeigten und die vermutlich Andrea Lilio für ihn

553 Pastor, XI, 1927, S. 188-197.

554 Anhang, Quelle 221.

555 Anhang, Quellen 235-236.

angefertigt hatte,[556] sowie ein Goldkreuz voller heiliger Überreste, unter denen Berührungsreliquien der Cäcilie besonders hervorragten.[557] Es handelte sich einerseits um Wertgegenstände von beträchtlichem Aufwand, andererseits jedoch um Devotionalien, die spirituelle Bedürfnisse befriedigten. Um Paolo Camillo und das Botschafterpaar persönlich und politisch zu vernetzen, wurde Cäcilie im Kunstwerk und im Reliquiar instrumentalisiert.

Dieser Tatbestand spitzte sich angesichts der Entbindung der Markgräfin noch weiter zu. Am 7. Dezember 1603 wurde ihr eine Tochter geboren, die auf Wunsch des Vaters und Rat Sfondratos, welcher die Mutter besuchte, Cäcilie getauft werden sollte.[558] Schon am Morgen nach der Geburt suchte Villena die transtiberinische Basilika der zukünftigen Namenspatronin auf, um dort zu beten und Dankmessen zu stiften. Sfondrato kam – immerhin neben dem Papst – als möglicher Taufpate ins Gespräch.[559] Als die Markgräfin von den Nonnen des Klosters ein *agnus Dei* erbat, um es zu Ehren der Märtyrerin an den Körper der Kleinen zu halten, wiesen diese darauf hin, ohne Sfondratos Genehmigung keine Gaben aushändigen zu dürfen.[560] Sobald dieser jedoch von dem Wunsch erfuhr, forderte er den Konvent auf, ihm nicht nur ein, sondern gleich zwei *agnus Dei* zu senden, die er dann im Namen der Äbtissin der jungen Mutter überreichte. Selbst in diesem Fall ließ es sich Paolo Camillo nicht nehmen, seine Rolle als Vermittler zwischen Cäcilie und der Außenwelt zu betonen.

Die Markgräfin erholte sich nicht von den Strapazen der Geburt und geriet in Lebensgefahr. Nach einem Vermerk in der Klosterchronik von Santa Cecilia scheint sie allerdings selbst dieses Martyrium heraufbeschworen zu haben, da sie in der Weihnachtsnacht barfüßig und in einer „unbequemen Situation" vermutlich hintereinander an drei Messen teilgenommen hatte.[561] Die Reaktion Sfondratos ließ nicht auf sich warten; er verkündete, durch seinen speziellen Bezug zur Heiligen deren Fürsprache bei Christus erwirkt zu haben, um ihr Leben zu retten.[562] Doch sein Bemühen blieb erfolglos: Die Schwerkranke verstarb zur großen Trauer Roms am 7. Januar 1604, kurz nachdem Paolo Camillo sie auf dem Totenbett gesegnet hatte.[563] Während dieser Handlung erzählte sie dem Kardinal von einer Vision, die sie am frühen Morgen von Cäcilie und einem

556 Sfondrato zahlte Lilio am 19. September 1601 für ein Bilderpaar gleichen Themas 74 *scudi*. Vgl. Anhang, Quelle 199g.

557 Anhang, Quelle 237.

558 Anhang, Quelle 238. Siehe auch Anhang, Quelle 221.

559 Anhang, Quelle 239.

560 Anhang, Quelle 221.

561 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 221.

562 Anhang, Quelle 240.

563 Anhang, Quelle 241.

als Kapuziner gekleideten Franziskus gehabt hätte. Sie sei von den Heiligen vor die Wahl zwischen Leben und Tod gestellt worden und habe sich für Letzteren entschieden, sollte er denn im Herrn sein. Bei den beiden Personen handelte es sich um diejenigen, die auf den Portraits dargestellt waren, die Sfondrato dem Paar geschenkt hatte. Auch Franziskus' Kapuzinertracht ging angesichts von Paolo Camillos Sympathien für diesen Orden sicherlich auf das Gemälde zurück.[564] Noch vor dem Tod der Markgräfin war die Taufe ihrer Tochter als Cecilia Maria in Paolo Camillos Basilika unter seiner Assistenz erfolgt. Pate wurde der Sfondrato-Kardinal Odoardo Farnese.[565]

Wohl entsprechend der Kleidung, welche der Franziskus der Vision getragen hatte, verfügte die Markgräfin, im Kapuzinerornat bestattet zu werden. Auch ihre Wahl von Santa Cecilia als vorläufigen Aufbahrungsort, bis sie in die Gruft ihrer Vorfahren überführt würde, könnte von der Erscheinung inspiriert sein. Angesichts der oben genannten Überlegungen zur zeitgenössischen Durchdringung der politischen mit der religiösen Sphäre überrascht es kaum, in welchem Kontext die letzten Wünsche der Markgräfin überliefert werden: Der die Episode berichtende *avviso* fährt unmittelbar mit Notizen fort, die Paolo Camillos Rolle als Führer der Mailänder Fraktion im Kardinalskollegium beschreiben.[566]

Die mit dem Tode der Botschafterin verbundenen Umstände blieben in Rom nicht unbemerkt. Ihre Nähe zu Sfondrato und zu dessen Titelkirche ließen überdies unmissverständlich erkennen, welchem Beispiel die Verstorbene gefolgt war. Zahlreiche ihrer Verhaltensweisen wiesen eine enge Übereinstimmung mit denen der frühchristlichen Märtyrerin Cäcilie auf.[567] Wie diese hatte auch die Markgräfin – obgleich nicht permanent – das härene Büßerhemd getragen und das eheliche Bett gemieden. Auch ihr Verhalten war also – trotz dynastischer Verpflichtungen – weitgehend von sexueller Enthaltsamkeit gekennzeichnet. Hiermit eng verbunden war ihre große Scham, aus der heraus sie ihren nackten Körper niemals den Blicken anderer aussetzen wollte. Sie hatte daher sogar ihren Gatten gebeten, dass man sie als Tote nicht entkleiden möge, und somit ihrer Umgebung einen Umgang mit ihrem Leichnam nahegelegt, der dem seinerzeit Cäcilie gewährten entsprach. Das Fasten und die Bußübungen, denen sie sich – wie jedes Jahr – in den Tagen zwischen Weihnachten und Epiphanias unterzogen hatte, wurden mit dem Zeitraum ihrer Todeskrankheit identifiziert, als hätte sie rituell ihr Sterben und den kurz nach dem Festtage erfolgten Eintritt ins Paradies bereits vorweggenommen. Entsprechend wurden bei ihren

564 Zu Sfondrato und den Kapuzinern, siehe Kapitel 2. 3.

565 Anhang, Quellen 242-243.

566 Anhang, Quelle 241.

567 Anhang, Quelle 244.

Exequien Stimmen laut, welche die Verstorbene zur Heiligen erklärten. In der Totenrede für die Markgräfin, welche – vielleicht durch Vermittlung Sfondratos – Villagrassa in San Giacomo degli Spagnoli hielt, fanden diese ihren nachhaltigsten Ausdruck.

Sfondrato nahm sich gewissenhaft der Verpflichtungen an, die ihm durch die letzten Wünsche der Botschafterin entstanden waren. Hierbei war ihm sicher bewusst, dass er aus den Ereignissen Kapital schlagen konnte. In Santa Cecilia ließ er feierliche Exequien für die Markgräfin abhalten, die ihn etwa 500 *scudi* kosteten. Während dieser Trauerfeier war die gesamte Kirche schwarz abgedeckt und ihr Boden mit den Wappen der Verstorbenen verziert. Neben Fackeln in Silberleuchtern brannten 120 Kerzen; Musik erklang.[568] Diese demonstrative Verbundenheit mit der spanischen Krone steigerte Paolo Camillos politische Bedeutung. Es darf wohl kaum als Zufall bezeichnet werden, dass der Papst eine Woche später seinen Hoftheologen zum Bischof von Ossuna im zu Spanien gehörigen Königreich Neapel ernannte[569] und dieser in Santa Cecilia geweiht wurde.[570] Symbolische Bedeutung scheint auch einer weiteren Geste Clemens' zuzukommen: Als er 1604 am Festtag der Heiligen erneut persönlich die Messe in Sfondratos Titelkirche zelebrierte, assistierten ihm bei der rituellen Händewaschung Paolo Camillo und Villena. Nachdem Letzterer aus den Händen des Kardinals die Kommunion empfangen hatte, teilte er seine nun auf 42 angestiegenen *dobble d'oro* nebst Geschenken an die Kirche aus.[571] Auch der Cäcilientag des Folgejahres wurde vom Botschafter und Sfondrato gebührend begangen.[572] Zum Jahrgedächtnis der Verstorbenen ließ Villena überdies die Exequien in Santa Cecilia wiederholen, wobei es am Ende der Feier zu einer Ausstellung aller Reliquiare der Basilika kam.[573] Bevor der Botschafter Ende 1606 in seinem Amt abgelöst und der Leichnam seiner Gattin nach Spanien überführt wurde, sollte er die Beziehung zwischen seiner Familie und der Cäcilienkirche symbolisch verewigen: Er hinterließ der Kirche eine größere Geldsumme, an welche die Verpflichtung geknüpft war, vor dem Ort, an dem man seine Frau vorübergehend bestattet hatte, eine ewige Lampe brennen zu lassen.[574]

Diese Verflechtung von Märtyrerkult und Politik ging mit Ereignissen einher, deren Ausrichtung eindeutiger bestimmt werden kann. Bereits durch ihre

568 Anhang, Quelle 245.
569 Anhang, Quelle 246.
570 Anhang, Quelle 247.
571 Anhang, Quelle 248.
572 Anhang, Quelle 234.
573 Anhang, Quelle 249.
574 Anhang, Quelle 250. Eine Gesamtdarstellung der Villena-Episode im Anhang, Quelle 221. Für eine weitere Stiftung Villenas an den Hochaltar von Santa Cecilia, siehe Kapitel 10.

Existenz lassen diese Zweifel an einer rein devotionalen Interpretation von Sfondratos Handeln aufkommen. Sie verraten auch, dass der ursprüngliche Antagonismus zwischen Paolo Camillo und Clemens bis zum Tode des Papstes und sogar noch über diesen hinaus fortdauerte. Wenn der Aldobrandini einst den Vorwurf eines übertriebenen Nepotismus gegen die Sfondratos gewandt hatte, so bot sich Paolo Camillo eine Gelegenheit zur Revanche, als dieser seinem vierzehnjährigen Neffen Silvestro am 17. September 1603 den Purpur verlieh. Laut Kardinal Arnaud d'Ossat protestierte einzig der „Cardinal de Sainte Cecile, autrement Sfondrat" hiergegen im *concistorio segreto*, indem er sich auf das erste Kapitel des Protokolls der 24. Session des Trientiner Konzils berief, in dem es hieß, dass solche Würdenträger über die gleichen Qualifikationen wie Bischöfe verfügen müssten.[575] Während dieses Handeln vielleicht noch als unpolitische Einforderung ethischer Ideale verstanden werden kann, ist eine solche Interpretation bei zwei weiteren Begebenheiten nicht möglich: Im letzten Lebensjahr von Clemens berichtete man, dass Sfondrato als Vertreter spanischer Interessen eine Fraktion gegen den Kardinalnepoten Pietro Aldobrandini zusammenführte und sich durch Geldzuwendungen bemühte, Alessandro Damasceni Peretti, genannt Montalto, um den sich die Purpurträger scharten, welche dessen Großonkel Sixtus V. ernannt hatte, auf deren Seite zu ziehen.[576] Später meldete ein *avviso* vom 4. Mai 1605, dass sich diese Partei kurz nach dem Tod Leos XI. in Sfondratos Haus auf das kommende Konklave politisch vorbereitet und sich wohl wie schon anlässlich der vorhergehenden Papstwahl als Bündnis konstituiert habe.[577] Solche Vorkommnisse zeigen, dass Sfondrato keine anhaltende eremitische Abkehr von der Welt gelang, selbst wenn er dies dauerhaft angestrebt hätte. Sogar sein Protektorat des Olivetanerordens scheint der Kardinal trotz aller spirituellen Gemeinsamkeiten zur Etablierung einer Machtbasis verwendet zu haben. Dies belegen zahlreiche Versuche der Mönche, eine solch erdrückende Figur aus dem Amt zu entfernen.[578] Noch 1617 setzte Sfondrato gegen den Willen zahlreicher Betroffener die Wahl Ippolito Borgheses, mit dem er wahrscheinlich schon 1601 zusammengearbeitet hatte,[579] zum Ordensgeneral durch, um sich damit den amtierenden Kardinalnepoten

575 Ossat, II, S. 648-651, besonders S. 651, Brief (Nummer CCCLIX) vom 22. September 1603 an den französischen Staatssekretär Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy.

576 Anhang, Quelle 251.

577 Anhang, Quelle 252.

578 Scarpini, 1952, S. 201 sowie 205-207.

579 Zur wahrscheinlichen Zusammenarbeit Sfondratos mit Ippolito Borghese, siehe auch Kapitel 3.

Scipione Borghese, dessen entfernten Verwandten, günstig zu stimmen.[580] Klagen gegen die impertinente Amtsführung des Kardinals wurden auch in Cremona laut.[581] Sie bestätigen indirekt die Vorwürfe, die unter Gregor XIV. gegen Paolo Camillo geäußert worden waren.

580 Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 187-188.

581 Anhang, Quelle 253.

2. KAPITEL

Der Cäcilienaltar als Selbstdarstellung und Rechtfertigung seines Stifters

2.1 Sfondratos Grabbild: Die Vereinnahmung der Statue

Die mit der Entdeckung der Heiligenkörper verbundenen Ereignisse verdeutlichen den Kontext, in dem sich Sfondrato als Neugestalter von Santa Cecilia bewegte. Der Kardinal war jedoch nicht nur bemüht, sich in einer zeitlich klar umrissenen Situation zu profilieren, sondern darüber hinaus seiner Persönlichkeit mit ihren Idealen, Wunschvorstellungen und Errungenschaften dauerhaften Ausdruck zu verleihen. Zum zentralen Mittel seiner Selbstdarstellung wurde dabei die Marmorfigur, die er mit Verweisen auf seine Person rahmte und als repräsentatives Bildwerk in das eigene Grab integrierte. Angesichts nachtridentinischer Reformströmungen musste er dabei wahrscheinlich Vorstellungen berücksichtigen, die jegliche Stiftermemoria im Kirchenraum problematisiert hatten und die in der Traktatliteratur zur Gestaltung des Sakralbaus oft erörtert wurden. So untersagte Carlo Borromeo 1577 in seinen *Instructiones* die Wappenanbringung im Kirchenraum völlig.[1] Auch der mit Borromeo vertraute Paleotti forderte im 49. Kapitel seines II. Buches, das sakrale Kunstwerk nicht mit einem solchen oder auch nur mit einer Namenssignatur zu versehen, weder mit der des Auftraggebers noch der des Künstlers.[2] Tatsächlich unterblieb zu Lebzeiten Sfondratos jede Darstellung seines Familienwappens im Kirchenraum.

Lediglich ein Detail ließe sich eventuell als minimale, aber keinesfalls eindeutige Anspielung auf heraldische Elemente verstehen: Die Ecken des Rahmens um die rechteckige, horizontal gelagerte Statuennische kragen jeweils so regelmäßig aus, dass sie beinahe vollständige, kleine Quadrate bilden (Abbildung 4).[3] In deren Zentrum sind jeweils kreisförmige Lapislazulistücke angebracht, die von einem goldenen Stern überspannt werden. Eine solche Farbkombination erscheint, gemeinsam mit dem Himmelszeichen, im Wappen der Aldobrandini, der Familie des amtierenden Papstes. Das der Sfondrato weist hingegen in zwei Feldern blaue Sterne über einem goldenen Firmament und

1 Borromeo in Barocchi, 1962, S. 112-113 (aus *Instructiones*, Buch I, Kapitel 34).

2 Paleotti, 1582, II, 49, S. 265 verso-268 verso. Zur Verbundenheit von Paleotti und Borromeo, siehe Prodi, 1962, S. 143-144.

3 Vgl. auch Kapitel 7.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-004

damit – trotz gleicher Bestandteile – eine völlig konträre Gesamtwirkung auf. Da sich kein weiteres Indiz findet, das eine heraldische Lesung des Cäcilienaltars nahelegen würde, soll hier davon ausgegangen werden, dass eine solche nicht beabsichtigt war. Vielmehr dürfte die Ornamentik als Anspielung auf die himmlische Reinheit und paradiesische Verklärung der Märtyrerin verstanden werden:[4] In ihrem leuchtenden Zusammenklang von glänzendem Gold und tiefem Blau bietet sie eine farbliche Variante des Apsismosaiks.

Im Gegensatz zu einem Wappen erscheint der Vorname des Stifters direkt unterhalb der Statuennische und in auffälliger Form (Abbildung 8).[5] Dagegen fehlt der der Familie. Tatsächlich sollte Sfondrato 1601 von Clemens VIII. die Erlaubnis erwirken, sich offiziell nur noch nach seiner Titelkirche nennen zu dürfen.[6] Er orientierte sich hierbei wohl an Carlo Borromeo, der sich selbst ausschließlich „Kardinal von Santa Prassede" genannt hatte.[7] Er hörte nicht länger auf den Familiennamen und ließ sogar in Rom Plakate aufhängen, die es unter Androhung einer Geldstrafe verboten, ihn entsprechend zu bezeichnen.[8] Welche Aufmerksamkeit dieser Handlung zuteil wurde, zeigt sich am deutlichsten daran, dass sogar diplomatische Briefwechsel hierauf reagierten.[9]

Die Umbenennung verfolgte wohl vor allem zwei Ziele: Einerseits ermöglichte sie dem Kardinal öffentlich zu verkünden, dass für ihn die Interessen der Konfession über denen der Familie stünden.[10] Andererseits bot sie die Gelegenheit, eine besonders enge und nahezu ausschließliche Verbindung zur Titelkirche zu demonstrieren, welche die Zeiten überdauern und den Bau permanent prägen sollte. Wohl aufgrund des herausragenden Mäzenatentum des Kardinals und dessen führender Rolle in der Reliquienrekognoszierung kam Clemens nicht umhin, Paolo Camillo das Änderungsgesuch offiziell zu bestätigen und erlöste ihn somit gewissermaßen symbolisch von der Bürde der mit seiner Familie verbundenen Erinnerungen.

Der Name unter der Statuennische verweist nicht primär auf Sfondratos gesellschaftliche Position, sondern erklärt den Kardinal, welcher sich dort über die Entstehungsgeschichte der Plastik äußert, zum Authentizitätsgaranten der

4 So interpretierte bereits Baronio die vergoldeten Sterne des Silbersarkophags. Vgl. Kapitel 1. 3.

5 Die Inschrift ist zitiert in Kapitel 10.

6 Anhang, Quelle 254.

7 Guéranger, 1849, Fußnote 2, S. 356-357.

8 Anhang, Quelle 255.

9 Anhang, Quelle 256.

10 Aus der entsprechenden Dokumentation in Kapitel 1. 3 geht jedoch klar hervor, dass Sfondrato gleichzeitig sehr wohl macht- und familienpolitischen Ambitionen folgte.

Darstellung.[11] Die anschließenden Schriftzüge leiten das Auge des Betrachters von der Plastik und ihrer Signatur unter dem Tabernakel bis hin zu den in die gleiche *pietra di paragone* gravierten Worten auf dem Boden und dann weiter zu einer vor dieser angebrachten Porphyrrota (Abbildung 9). Letztere markiert Paolo Camillos Grab. Sprachlich nimmt deren Inschrift die Anfangszeile der vorausgehenden auf.[12] Der anlässlich der Neugestaltung der Altaranlage vom Auftraggeber festgelegte Epitaph besagt, dass hier Kardinal Paolo Sfondrato, ein äußerst unglücklicher Sünder und ergebener Diener der heiligen Cäcilie, demütig zu deren Füßen ruhe, und schließt mit der Bitte, für das Seelenheil des Verstorbenen zu beten.[13]

Im Gegensatz zum deutlich größeren und in den Kirchenraum hineinwirkenden Namenszug unter der Statue erscheint auf der Rota, gemeinsam mit der Angabe des Todesdatums und des erreichten Alters, der Familienname des Kardinals – ein Regelverstoß, der, weil Bosio ihn bereits in seiner *Historia passionis* dokumentiert,[14] vor der offiziellen Umbenennung des Auftraggebers geschah und sich wohl durch Konventionen des Grabes erklären lässt. Die in deren Typologie wie in der Inschrift gleich doppelt betonte und vielleicht auch vom Motto Borromeos inspirierte *humilitas*, mit der sich Sfondrato bestattet wissen wollte, wird als Demutsgestus in der Positionierung der Platte aufgenommen.[15] Letztere spiegelt außerdem die unterirdische Disposition[16] und rekurriert damit auf das seit frühchristlicher Zeit gebräuchliche Begräbnis *ad sanctos*.[17]

---

11 Hierzu ausführlich Kapitel 10.

12 Die Inschrift ist transkribiert in Anhang, Quelle 257.

13 Anhang, Quelle 257. Zum kulturellen Kontext dieser Haltung, siehe Kapitel 8.

14 Bosio, 1600, S. 182.

15 Diese „christliche und kirchliche Demut" sollte nach Sfondratos Wunsch auch dessen Begräbnis beherrschen. Vgl. Sfondratos testamentarische Verfügung in Gallagher, 1999, S. 316: „[...] conveniente all'humilità Christiana et Ecc.[lesiasti].ca [...]" Ein visuelles Pendant findet diese Geste in zwei Gemälden Vannis und Bagliones, die sich heute in der Sakristei des Gesù befinden. Sie zeigen Sfondrato, der sich Cäcilie und deren Gefährten im Martyrium anempfiehlt. Vgl. Pepper, 1967.

16 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 316: „[...] nella sepoltura fatta da me sotto la confess.[ion] e avanti l'altare di d.[ett]a Santa[...]" Es sei darauf hingewiesen, dass das heute in der Vorhalle von Santa Cecilia und ursprünglich im rechten Seitenschiff aufgestellte Grabmal Paolo Camillos nach dessen Tod auf Anregung seiner Testamentsvollstrecker Odoardo Farnese und Augusto Pacinelli entstand. Der Vertrag mit dem Steinmetz Clemente Gargioli datiert auf den 23. Mai 1623. Vgl. Bertolotti, 1885, S. 192-193. Es handelt sich um einen Kenotaph, der über keinen direkten Bezug zum Leichnam Sfondratos verfügt.

17 Herklotz nennt (1990, S. 28) besonders zwei Motivationen zu diesem Ort der letzten Ruhestätte: Die Hoffnung auf eine gemeinsame Auferstehung sowie eine gewünschte

Wie die Stifterinschrift wird der Epitaph Sfondratos durch seine textliche und bildliche Gestaltung in einen Zusammenhang integriert, welcher ermöglicht, die Auftraggeberintention genauer zu erfassen. Auch diese Form findet Parallelen in der Kunstliteratur: Als Paleotti im Anschluss an das kategorische Verbot der Selbstdarstellung eine Reihe von Ausnahmen vorstellt,[18] macht er ausschließlich die Absicht des Stifters für die Bewertung von dessen Erscheinen im Kirchenraum verantwortlich. Hierbei beschäftigt er sich argumentativ nur mit der Wappenanbringung, hält aber seine Ausführungen so allgemein, dass auch andere Formen, wie die Signatur, eingeschlossen werden können.[19] Paleotti schlägt dem potentiellen Mäzen zwar eine Gewissensprüfung vor, versieht ihn aber gleichzeitig mit einer ganzen Reihe von vorbildlichen Argumentationsmustern, um eine Selbstdarstellung zu rechtfertigen.[20]

Sfondratos Namensanbringung scheint solchen Maßstäben vollkommen zu entsprechen: Sie konnte andere zur Nachahmung in der Kirchenausstattung bewegen und sie zu dem – in der Inschrift sogar direkt thematisierten – Totengebet für den Stifter anhalten. Durch die Anspielung auf die unterirdischen Friedhöfe der Katakomben und durch die Präsenz des Cäcilienkörpers erhält ein solches Anliegen noch einen besonderen Nachdruck.[21] Gleichzeitig empfiehlt sich der Kardinal in der Grabplatte dauerhaft der Titelheiligen als seiner besonderen Beschützerin. Er fordert sich und den Betrachter zur anhaltenden Imitation der Märtyrerin in deren Glaubensstärke auf. Paolo Camillo projiziert damit bereits zu Lebzeiten Idealvorstellungen in sein Grab, an denen er sein Verhalten zumindest bei jeder Begegnung mit der Altaranlage messen musste und die je nach persönlicher Überzeugung auch auf den Betrachter übertragen werden können. Er entsprach damit einer aus dem frühen Christentum hergeleiteten Tradition, in die sich auch sein Vorbild Paschalis I. gestellt hatte: Von diesem Kirchenoberhaupt ist nämlich überliefert, dass er sich noch zu Lebzeiten um sein Grab in St. Peter sorgte.[22] Sein Begräbnisort wurde dort zu Anbruch der Neuzeit von Maffeo Vegio und Tiberio Alfarano in der von dem päpstlichen Stifter reich ausgestatteten Kapelle der Heiligen Processus und Martinianus lokalisiert.[23]

Analogie zwischen der Seele des Heiligen und des bei diesem Bestatteten durch die Nähe der irdischen Reste.

18 Paleotti, 1582, II, 50, S. 268 verso-272 recto.

19 Anhang, Quelle 258.

20 Anhang, Quelle 259.

21 Vgl. Kapitel 8.

22 Borgolte, 1989, S. 117.

23 Borgolte, 1989, S. 117 und Abbildung 7, Nr. 20.

Die sorgfältige Planung der letzten Ruhestätte widerspricht der von Sfondrato sonst so vehement vorgebrachten Selbstzurücknahme deutlich: Mit der Rota aus Porphyr, einem Material von imperialem und päpstlichem Anspruch, positioniert sich der Kardinal noch heute unmittelbar vor der Cäcilienstatue, am Schnittpunkt zwischen Presbyterium und Schiff und unmittelbar vor dem ideellen und kultischen Zentrum des Kirchenraumes. Somit nimmt er die Rolle eines priesterlichen Vermittlers zwischen der Heilswirklichkeit, die Altar und Plastik repräsentativ verheißen, und der sich im Schiff versammelnden Gemeinde ein. Die um die Scheibe herum auskragende Balustrade dient zwar der Abschirmung der Statue, adelt aber zugleich das Grab ihres Schöpfers und schweißt so dauerhaft Stiftermemoria und Reliquien zusammen.

Wie in der Körperfindung wird der Kardinal zum Werkzeug der göttlichen Vorsehung: Es ist seiner Mittlerrolle zu verdanken, dass Cäcilie wiederentdeckt und ihrer Stellung entsprechend geehrt wurde. Dass es sich hierbei tatsächlich um ein Anliegen Sfondratos handelte, geht aus der Vita-Ikone hervor, mit der Francesco Vanni dessen Planung kurz nach Entstehung künstlerisch kommentierte (Abbildung 28).[24]

Die kreisförmige Porphyrscheibe ermöglicht weitere räumliche Bezüge zwischen Sfondratos Grab und dem Kirchenraum. Visuell ist sie auf der zentralen Symmetrieachse der Basilika sowohl mit dem cosmatesken Hochaltar verbunden, dessen Front eine massive rechteckige Platte desselben Materials ziert, als auch mit dem Stiftermonogramm Paschalis' I., das in einer weiteren Rundform den Scheitel der Apsiskalotte schmückt (Abbildungen 2 und 29). Sfondratos Rolle als der herausragendste aller am Altar von Santa Cecilia amtierenden Priester wird dabei ebenso unterstrichen wie seine Rolle als Nachfolger des ersten Entdeckers der Heiligenkörper. Farblich betonte das Material darüber hinaus am Altar und vor der Plastik das Blutopfer Christi, welches Cäcilie erfolgreich imitiert hatte und welches das Lebensideal des Kardinals darstellte. Auch die Form der Porphyrscheibe verweist auf die Märtyrerin, da solche im Frühchristentum zur Kennzeichnung von Heiligengräbern verwendet wurden. Ein Gedicht des heiligen Paulinus von Nola (eigentlich Meropius Pontius Paulinus; 353-431) betont diesen Brauch folgendermaßen: „Siehe unter den brennenden Altären deckt eine Platte von königlichem Anspruch und aus purpurnem Marmor die Gebeine der Frommen."[25] So zeigte neben dem Epitaph auch die Verwendung eines Materials, das Cäcilie und Sfondrato gleichermaßen zugeordnet werden konnte, die starke innere Verbundenheit des Kardinals mit seiner Patronin. Durch testamentarische Schenkungen an die Kirche vergewisserte sich

24 Zur Vita-Ikone, siehe ausführlich Kapitel 5. 1, aber auch 4. 2 und 7.

25 Quelle und Übersetzung in Brandenburg, 1995, S. 81-82.

Sfondrato überdies, dass hier *in perpetuo* zumindest einmal pro Tag das Messopfer für sein Seelenheil gefeiert würde.[26] So stellte er sicher, dass der Zelebrant auch gestisch das bildliche Bezugsgeflecht auf der Symmetrieachse der Kirche aktivierte. Die liturgische und die künstlerische Vergegenwärtigung Sfondratos ergänzten sich somit gegenseitig.

Die Verbindung zwischen einer Porphyrplatte und einem Heiligenkörper hatte traditionell die Erfahrung der Peterskirche bestimmt. Nach den Ausführungen des Oratorianers Virgilio Spada über die Einlassung einer solchen Rota im Fußboden von Neu-St. Peter, die sich auf ältere Autoritäten berufen und auf den 19. August 1649 datieren, hatte im Vorgängerbau der zeremonielle Weg zum Apostelgrab über eine solche Scheibe in der Mitte des Schiffs geführt.[27] Auf dieser habe man angehalten, um sich auf den Eingang in die *confessio* vorzubereiten. Spada erwähnt nicht die spezifische Natur der Zeremonie, obgleich es sich hierbei um eine mit Bußakten verbundene, innere Sammlung gehandelt haben dürfte. Zwar konnte im Gegensatz dazu die Porphyrplatte in Santa Cecilia weder vom Kirchenschiff noch vom Presbyterium aus betreten werden, aber im Blick des Betrachters war auch hier eine dynamische Folge von Grabplatte und der statuarischen Reproduktion des Heiligenkörpers erlebbar, dessen architektonische Einbindung die *confessio* repräsentierte. Sfondratos Selbstzurücknahme auf seinem Grabstein lud, wie im Petersdom, den Betrachter zur Buße und Meditation ein.

Die künstlerische Planung der Rota dürfte auf den in Sfondratos Ausstattungskampagne dokumentierten Giacomo della Porta zurückgehen, da sie sowohl als Einzelelement als auch als Teil einer größeren inkrustierten Zone von Schauwand und Bodenbelag dem dekorativen Vokabular des Architekten entspricht. Della Porta hatte in St. Peter durch den massiven Einsatz von Buntmarmorinkrustationen das Erscheinungsbild des Neubaus, das ursprünglich weiße Tünche geprägt hatte, nachhaltig verändert.[28] 1580 wurde für Gregor XIII. der Fußboden der Cappella Gregoriana, 1601 hingegen als Pendant für Clemens VIII. derjenige der Clementina vollendet.[29] Noch nie hatte es in einer römischen Kirche einen so prunkvollen Innenraum gegeben. Auch technisch setzte die Papstkapelle Maßstäbe: Zum ersten Mal seit der Spätantike waren die Buntmarmorsorten so geschnitten worden, dass sie nicht mehr bloß geometrische Figuren darstellten.[30]

26 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 316 („ad applicar' sempre il sacrificio per me in perpetuo").

27 Anhang, Quelle 260.

28 Ostrow, 2000, S. 241-244 und Sperandio, 2000, S. 376.

29 Sperandio, 2000, S. 376.

30 Sperandio, 2000, S. 376.

Wie Gregor XIII. plante auch Clemens VIII. – wohl gemeinsam mit della Porta – seine Bestattung in dem Durchgang, der damals aus Alt-St. Peter in die von ihm gestiftete Kapelle führte. Sowohl sein Grabmal als auch das Gregors wurde jeweils auf der dem Kapellenhauptaltar näher liegenden Seite des Korridors angebracht. Die ursprüngliche Ruhestätte Clemens' befand sich am aktuellen Standort des Monumentes für Leo XI.[31] im Eingangsbereich zur Clementina, so wie die Gregors in dem zur Gregoriana.[32] Von hier wurden Clemens' Gebeine erst im Frühjahr 1646 in die Cappella Paolina von Santa Maria Maggiore umgebettet[33] und 1652 an ihrer Stelle das Grab Leos installiert.[34] Vor der Überführung auf den Esquilin diente somit St. Peter als Ruhestätte des Papstes. Sicherlich mit dessen Billigung, wahrscheinlich aber auf dessen Befehl ließ della Porta vor dem ursprünglichen Grab eine der drei großen Porphyrrotae ein, die aus Alt-St. Peter stammten.[35] Obwohl der genau Anbringungsmoment nicht dokumentiert ist, dürfte diese spätestens mit der Fertigstellung des Fußbodens im Jahre 1601 – und damit in unmittelbarer chronologischer Nähe zum Cäcilienaltar – installiert worden sein.

Im zeitgenössischen Kontext erscheint die Verwendung einer solchen Scheibe als Grabplatte durchaus nicht ungewöhnlich, wie etwa die letzte Ruhestätte des Kardinals Matthieu Cointerel (1519-1585) vor dem Altar seiner Kapelle in San Luigi dei Francesi lehrt. Deren Inschrift ist, wie die Paolo Camillos, zum Kapellenbesucher hin orientiert und ins Jahr 1590 datiert.[36] Im Gegensatz zu Sfondratos Epitaph enthält sie jedoch keine appellativen Elemente.

Als unmittelbares Vorbild sowohl für Sfondratos als auch für Cointerels Grabplatte kann die des *gran cardinale*, Alessandro Farnese, vor den Presbyteriumsstufen in der Vierung des römischen Gesù betrachtet werden.[37] Sie war ebenfalls

31 Borgolte, 1989, S. 309, Fußnote 146.

32 Borgolte, 1989, S. 305-306, Fußnote 1.

33 Ostrow, 1996, S. 321, Fußnote 102 mit Hinweis auf den *avviso* in Rossi, 1939, S. 40 aus BAV, Ottoboni 3350: „Di Roma 5 di Maggio 1646. Sin da venerdi notte della passata il cadavero della fel.[ice] mem.[oria] di Clemente 8° fù positivamente trasportato dalla Basilica di San Pietro in quella di Santa Maria Maggiore nella Cappella Borghesiana."

34 Siehe Montagu, 1985, II, S. 434-436.

35 Anhang, Quelle 261.

36 Für eine Transkription der Inschrift, siehe Marini, 2001, S. 433. Für Cointerels Kapelle ist kein verantwortlicher Architekt verbürgt. Zur ihrer Ausstattung durch Caravaggio, siehe auch Kapitel 6.

37 Auf diesen bisher nicht etablierten Bezug machte mich Christina Riebesell aufmerksam. Für das Farnese-Grab, siehe Robertson, 1992, S. 184 und Dokument 136, S. 314. Robertson vernachlässigt allerdings dessen künstlerische Qualität und identifiziert weder dessen Erscheinungsbild noch dessen Material. Vgl. auch Pecchiai, 1952, S. 288.

von Giacomo della Porta als Architekten des Kardinals und seiner Familie realisiert worden.[38] Sfondratos Kenntnis des Projekts kann als sicher gelten, zumal auch in anderen Fällen seine Orientierung am Mäzenatentum Alessandros naheliegt:[39] Dem Grab des Kirchenfürsten war in Rom große Aufmerksamkeit geschenkt worden, nachdem man am 4. März 1589 dessen Leichnam mit großem Pomp in der Mutterkirche der Jesuiten bestattet hatte.[40] Auch zu dem Orden, der traditionell von den Farnese-Kardinälen protegiert wurde,[41] pflegte Paolo Camillo Kontakte, wie eine testamentarische Schenkung belegt.[42]

Dass die Verbindungen zwischen den Sfondrato und den Farnese eng waren, wurde bereits konstatiert.[43] Als Zeichen seines Vertrauens erkor Paolo Camillo überdies Odoardo, den Großneffen und, nach familienpolitischem Kalkül, Amtsnachfolger Alessandros,[44] zu seinem Testamentsvollstrecker[45] und vermachte ihm ein nicht identifiziertes Gemälde, das einen reumütigen Petrus darstellte.[46] In demonstrativer Anknüpfung an eine Familientradition plante Odoardo die eigene Grablege als Fortsetzung der seines Großonkels ins Schiff des Gesù hinein.[47] Della Porta hatte bereits im Sommer 1581 im Auftrag Alessandros ein Grabmal für dessen jung verstorbenen Bruder, Kardinal Ranuccio Farnese (1530-1565), in der Lateransbasilika entworfen. Hierbei ergab sich eine Personenkonstellation, die auch im Gesù tätig werden sollte. Sie umfasste neben Alessandro als Mäzen und della Porta als planendem Architekten auch den Hofantiquar des Kardinals, Fulvio Orsini, der humanistische Vorstellungen an das Projekt herantrug.[48] Zwischen Orsini und Alessandro ist für Oktober 1588, wenige Monate vor dem Tode Farneses, ein intensiver Briefwechsel über dessen Grabplatte und die Fixierung einer Inschrift belegt.[49] Dieser Austausch verrät, wie exakt die im Grabstein enthaltene Betrachteransprache kalkuliert wurde,

38 Zur Position della Portas als Nachfolger Vignolas, siehe Robertson, 1992, S. 139.

39 Vgl. Kapitel 8.

40 Zur Vertrautheit Sfondratos mit dem Wirken Farneses, siehe Kapitel 1. 3.

41 Siehe etwa Zapperi, 1995, S. 114 und 116. Bentivoglio (I, 6, 1934, S. 60) beschreibt Odoardo als „gareggiando col zio cardinale in mostrare il suo affetto verso la religione de' gesuiti".

42 Er hinterließ dem Gesù „il ritratto di S.[an]ta Cecilia, et de miei santi, ove sono ancora io inginocchio", welches noch heute in der dortigen Sakristei aufbewahrt wird. Siehe Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 320 (mit Revisionen des Verfassers).

43 Vgl. Kapitel 1. 1.

44 Zapperi, 1995, S. 113.

45 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 321.

46 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 320.

47 Pecchiai, 1952, S. 289.

48 Robertson, 1992, S. 184 und S. 309-310, Dokumente 113-114.

49 Anhang, Quelle 262. Zu dem Briefwechsel, siehe auch Robertson, 1992, S. 314, Dokument 136. Wie aus der heutigen Inschrift ersichtlich wird, folgte Alessandro in jeder Beziehung dem Rat Orsinis.

und kann so auch die intensive Auseinandersetzung mit dem Epitaphen Sfondratos rechtfertigen, welche in dieser Studie angestrebt wird.[50] Ferner wird Alessandros Ambition deutlich, seine Leistung als Gründer des Gesù vor dem Presbyterium der Kirche demonstrieren zu wollen.[51] Seit der später zu besprechenden Einrichtung der Ruhestätte Ambrosius' von Mailand war nämlich ein solcher Platz traditionell dem Bauherrn vorbehalten.

Aus der standortlichen Übereinstimmung des Grabes Paolo Camillos mit derjenigen Farneses kann dessen Anspruch abgeleitet werden, seine Titelkirche neu errichtet zu haben. In Anlehnung an Alessandros Inschrift orientiert sich auch der Epitaph des Sfondrato-Grabmals zu dem an den Hauptaltar der Basilika tretenden Betrachter hin. Denn da die Inschriften leichter vom Schiff als vom Chor aus gelesen werden können, wenden sie sich primär an den Kirchenbesucher. Ein bedeutender Unterschied zwischen den Grabmalskonzeptionen Farneses und Sfondratos liegt allerdings in der Betonung des Hochaltars als Ort der Reliquienrekondierung. Obwohl auch der Gesù, vermutlich in einer heute verlorenen Krypta unter dem Hochaltar, die Körper der frühchristlichen römischen Märtyrer Abundius und Abundantius beherbergte, durch deren prozessionelle Translation aus den Santi Cosma e Damiano auf dem Forum Romanum am 15. September 1584, am Vortag des *dies natalis* der Heiligen, geweiht worden war und sich Farneses Grabkammer in unmittelbarem Anschluss an diesen Raum befunden haben muss,[52] finden die Überreste in Alessandros Inschrift keine Erwähnung. Dagegen lebt die *memoria* Paolo Camillos gerade aus der Bezugnahme zwischen der heiligen Cäcilie und ihrem Schützling. Der Hochaltar wird so nicht nur als liturgisches Zentrum des Kirchenbaus, sondern auch als Reliquienstätte zum dezidierten Orientierungspunkt der Grabplatte.

Sfondrato konzipierte, entsprechend einer Typologie, die sich in Rom ab dem späten 13. Jahrhundert belegen lässt,[53] das Presbyterium von Santa Cecilia als Mausoleumschor. Ein ähnlicher Bezug zum Hochaltar und zu dessen Reliquien zeigt sich auch in anderen Anlagen, die über den Gesù hinaus auf sein Projekt eingewirkt haben dürften. Hier ist vor allem Santa Susanna zu würdigen, deren grundlegende – und bereits besprochene – Restaurierung unter Rusticucci von

50 Für eine eingehende Diskussion der Inschriften Sfondratos, siehe Kapitel 10.

51 Die Inschrift findet sich in Pecchiai (1952, S. 284) und in Forcella (X, 1877, S. 462, Nr. 745) – mit korrekter Schreibweise des Buchstabens „u" – als: „ALEXANDRI FARNESII CARD. [INALIS]/ S.[ACRAE] R.[OMANAE] E.[CCLESIAE] VICECAN.[CELARII]/ EPISCOPI OSTIENSIS/ HVIVS ECCLESIAE/ FVNDATORIS".

52 Siehe die bisher von der Forschung zum Gesù vernachlässigten Angaben im Anhang, Quelle 263.

53 Blaauw, 1999, S. 477.

den Zeitgenossen sehr geschätzt wurde.[54] Zwischen den beiden Kirchen ergaben sich bereits zahlreiche historische Parallelen: Wie Santa Cecilia – und Sant'Agnese fuori le mura – war Santa Susanna einer frühchristlichen, jungfräulichen und römischen Märtyrerin von vornehmer Abstammung geweiht.[55] Als Stations- und Titelkirche war auch ihr ein Frauenkloster mit Klausur angeschlossen, das allerdings nicht von cassinesischen Benediktinerinnen, sondern von Zisterzienserinnen bewohnt war.[56] Dieses war 1587, als sich auf Weisung Sixtus' V. die Römerin Felice Maura Perfetta Maccabea mit ihren Gefährtinnen an den Thermen niederließ, sogar von Santa Cecilia aus gegründet worden, folgte der gleichen Regel und galt als Ableger der Institution.[57] Maccabea selbst war eine Schülerin von Maura Magalotti, die ihrerseits 1527 das Frauenkloster in Trastevere aufgebaut hatte.[58]

Außer diesen gab es noch engere Beziehungen zwischen den beiden Kirchen: Nach der Legende waren beide Bauten aus den Häusern der Titelheiligen hervorgegangen,[59] in denen diese das Martyrium erlitten hatten.[60] Im Gegensatz zum Cäcilienkörper ist jedoch von dem Susannas keine Umbettung dokumentiert. Somit ruhte er wohl, jedenfalls nach Meinung Ugonios, zusammen mit dem von Susannas Vater Gabinius an seinem Begräbnisort.[61] Ihnen hatte Leo III., kurz vor der Überführung der Körper Cäciliens und ihrer Gefährten

54 Vgl. Kapitel 1. 3.

55 Ugonio, 1588, S. 189 recto. Susanna stammte, nach Ugonio, sogar aus der Familie Kaiser Diokletians. Ihr Vater Gabinius wurde nach seiner Bekehrung zum Christentum Priester und Theologe. Ihr Onkel war Caius, der 29. Papst.

56 Hibbard, 1971, S. 111.

57 Zur komplexen Gründungsgeschichte, siehe Pacchierini, 1993, S. 96.

58 Martinelli, 1653, S. 196: „Dal qual monasterio poi di Santa Cecilia uscì un'altra Donna Maura Macabei Romana, allieva di detta de Magalotti per ordine di Papa Sisto V. l'an.[no] 1585 per fondare il monasterìo di S.[anta] Susanna di Roma, sotto la regola di S.[an] Benedetto." Martinelli irrt sich im Datum. Siehe Pacchierini, 1993, S. 96.

59 Ugonio (1588, S. 191 recto) diskutiert den Beinamen von Santa Susanna „ad duas domos": „Ma fu cosi detta si come il Fulvio [Andrea Fulvio] accenna, attestando S.[ant']Ambrosio, perche quivi furono congionte due case, quella di S.[an] Gabino Padre di S.[anta] Susanna, & quella di S.[an] Caio Papa suo Zio. Le quali case furono voltate in chiese & dette poi di S.[an] Gabino, & S.[anta] Susanna."

60 Für Santa Susanna, siehe Ugonio, 1588, S. 189 verso: „All'hora il perfido Imperatore mandato Macedonio Tribuno, nella sua propria casa prima la fece aspramente battere, & poi decapitare. Il sangue sparso raccolse in un panno di lino Serena Imperatrice, che dentro/ S. 190 recto/ una grotta parimente al sacro corpo virginale diede sepoltura."

61 Ugonio, 1588, S. 192 verso. Panciroli (1600, S. 73-74) bemerkt, dass die frühen Christen die Märtyrergebeine bisweilen innerhalb der eigenen Häuser und damit der Stadtmauer Roms begraben hätten.

unter Paschalis I., den Körper der Märtyrerin Felicitas hinzugefügt. Mit dessen Rekondierung im Altar vollendete er, wie Paschalis, die grundlegende Erneuerung der Basilika, die, wie später auch in Santa Cecilia, im heute zerstörten Apsismosaik inschriftlich und bildlich gefeiert wurde.[62]

Eine Chronologie des nachtridentinischen Umbaus in Santa Susanna ist erst ab 1593 befriedigend zu erstellen.[63] Ugonio erwähnt jedoch schon 1588, allerdings ohne weitere Angaben, dass Rusticucci die architektonische Funktionalität der Kirche gesteigert habe.[64] Erst nach dieser Zeit scheint es aber zu einer kompletten Neuanlage des Presbyteriums gekommen zu sein (Abbildungen 30-31), unter dessen Boden die Architekten Domenico Fontana und Carlo Maderno wohl vor dem 16. April 1593 eine längsovale Krypta anzulegen begannen (Abbildungen 32-33).[65] Diese wurde wahrscheinlich ebenso wie das gesamte Presbyterium im Jahre 1595 vollendet, da dieses Datum gemeinsam mit der Stifterinschrift den Triumphbogen ziert, welcher den Chorbereich vom Schiff trennt (Abbildung 30), und sich auch auf Rusticuccis Grabplatte im Zentrum der Krypta findet.[66] Parallel zu dieser Anlage plante ihr Mäzen eine Kapelle im römischen Gesù, als Pendant zu der Giacomo Savellis († 1587), seines Amtsvorgängers als Kardinalvikar von Rom.[67] Rusticucci müsste daher, obwohl sein Projekt in Santa Susanna dessen raumgreifende Wirkung wesentlich zurücknahm, mit dem Mausoleumschor Farneses vertraut gewesen sein. Clemens VIII. persönlich, der in der ostentativen Selbstdarstellung des Kardinals offensichtlich auch ein Mittel zur Glorifizierung des eigenen Pontifikates sah, hatte ihn ermuntert, im Gesù tätig zu werden.[68]

---

62 Ugonio, 1588, S. 192 verso-193 recto.

63 Hibbard, 1971, S. 111-112.

64 Hinweis bereits in Hibbard (1971, S. 111) auf Ugonio (1588, S. 193 verso): „Girolamo Cardinale Rusticucci Titolare à nostri tempi l'ha commodamente rassettata."

65 Hibbard (1971, S. 112) erwähnt einen Vertrag für Steinmetzarbeiten im Chorraum der Kirche vom 16. April 1593. Falls diese sich auch auf die Krypta beziehen, dürfte die Anlage um diesen Zeitpunkt begonnen worden sein. Eine fundamentale Würdigung der Krypta findet sich in Hubala, 1965, S. 161-162.

66 Hibbard, 1971, S. 112. Die komplette Inschrift der Grabplatte lautet: HIERONYMVS RVSTICVCIVS/ S.[ACRA] R.[OMANA] E.[CCLESIA] PRES.[BYTER] CARD.[INALIS]/ TITVLI HVIVS ECCLESIAE/ VICARIVS PAPAE/ MONVMENTVM AD S[S].[ANCTOS] MARTYRES/ DEVOTIONIS CAVSA/ VIVENS SIBI POSVIT/ ANNO AETATIS SVAE LIX/ SAL.[VTIS] HVM.[ANAE] M. D. XCV/ OBIIT XIV. IVNII M. DCIII". Vgl. Forcella, IX, 1877, S. 534, Nr. 1042.

67 Zur Cappella Rusticucci im Gesù, siehe Hibbard, 1971, S. 110.

68 Anhang, Quelle 264. Obwohl der Baubeginn der Kapelle in einem *avviso* vom 21. Oktober 1595 vermerkt wird, wurde sie, wohl wegen der Kosten von Santa Susanna, nie vollendet. Vgl. Hibbard, 1971, S. 110.

Das Stiftergrab in der unterirdischen Krypta tritt in Santa Susanna nur indirekt in Erscheinung. Mittig vor dem erhöhten Fußboden des Presbyteriums und in die zu ihm hinaufführende Treppenanlage öffnet sich ein querovaler Vorraum ins Kirchenschiff, dessen nördliche Hälfte vom Boden des Chores bedeckt wird (Abbildungen 31-32). An die südliche Wand des Ovals schmiegt sich eine doppelarmige Freitreppe, die hinab in den Vorraum und von dort über einen Stichgang im Zentrum der Nordwand in die eigentliche längsovale Krypta führt. Erst hier wird der Betrachter der zentrierten Grabplatte Rusticuccis und des unterirdischen Altars ansichtig, in dem die Körper der Märtyrer Susanna, Felicitas und Gabinius ruhen (Abbildungen 33-34).[69] Die Präsenz der Reliquien wurde, wahrscheinlich von dem Maler Baldassare Croce, in dem freskierten Altarbild angezeigt, welches die drei Heiligen als Halbfiguren abbildet.[70] Unter deren Schutz stellte sich Rusticucci in seinem Epitaph. Wie diejenigen Farneses und Sfondratos entstand dieser noch zu Lebzeiten des Auftraggebers sowie unter dessen Beteiligung und ist ebenfalls dem vom Schiff her kommenden Betrachter zugewandt. In der bipolaren und daher spannungsreichen Raumform des Längsovals erneuert sich beständig die eindrucksvolle Wechselbeziehung zwischen Grab und Altar.[71]

Rusticucci scheint, im Gegensatz zu Sfondrato, auf eine Rekognoszierung der Körper verzichtet zu haben. Dafür sprechen nicht nur architektonische und literarische Indizien, sondern auch das Fehlen jeglicher Überlieferung. Zum einen fällt nämlich auf, dass genau an der Altarwand der Krypta – am nördlichen Scheitelpunkt der Ellipse – das Längsoval durch ein Ziborium und eine Balustrade so unterbrochen wird, als hätte diese Anlage als Ausgangspunkt der geometrischen Figur fungiert.[72] Dass diese Konstruktion ihrerseits durch die Umgürtung der Baldachinsockel mit einer Brüstung in ein Queroval eingebunden ist, aus dem mittig ein halbiertes und rechtwinklig angesetztes Längsoval dem Betrachter entgegenkragt (Abbildung 33), hebt dies noch gesondert hervor. Zum anderen erwähnt Ugonio den ziboriumsbekrönten Hauptaltar von Santa Susanna in der Kirchenapsis gemeinsam mit der darunter liegenden *confessio*.[73] Dies lässt vermuten, dass die ursprüngliche Disposition von vorderer Krypta

69 Die Angaben in Lotz (1955, S. 93) entsprechen in keiner Weise der Krypta in Santa Susanna.

70 Vodret, 1993, S. 46.

71 Frei nach Lotz, 1955, S. 93.

72 Konstatiert, aber nicht interpretiert in Lotz, 1955, S. 94, Fußnote 11a.

73 Ugonio, 1588, S. 192 verso: „Vi è in capo l'altar maggiore con il ciborio di marmo, & sotto la confessione ò Martirio, dove i corpi santi riposano. Quivi è scritta la memoria delle Reliquie che vi sono con questi due versi: *Olim Presbyteri Gabini filia felix | Hic Susanna iacet in pace patri sociata.*" Kursiv in Ugonio.

mit Reliquien- und darüber liegendem Hochaltar in den Umbauten Rusticuccis erhalten blieb, auch wenn Letzterer vollkommen neu errichtet wurde.[74]

Die Umgestaltung der Krypta betraf sowohl die unterirdische Begräbniskammer als auch die Gesamtwirkung des Presbyteriums. Denn zumindest indirekt ermöglichte die neue Anlage eine gleichzeitige Wahrnehmung von *confessio* und Hochaltar, obgleich sie im Fall der Krypta auf deren Vorraum beschränkt blieb. Durch eine Begehung konnte dieser Bezug auch physisch nachvollzogen werden.[75] Hierbei gestattete die neue Treppenanlage im Schiff potentiell auch den Kirchenbesuchern einen Zugang zu den Reliquien, der bisher wohl lediglich über zwei Treppen vom Presbyterium aus erfolgen konnte. Entsprechend ihrer Lage zwischen Kirchenschiff und Chor nahm damit die Grabkammer in Santa Susanna auch funktional eine Stellung zwischen dem Bereich der Laien und dem der Kleriker ein und konnte je nach Bedarf von beiden Zonen her genutzt werden. Wie in Santa Cecilia wurde auf diese Weise die Raumerfahrung aktiviert und die Realisierung des wechselseitigen Bezugs von Altar, Reliquien und Stiftergrab dem deutenden Auge des Betrachters überlassen. Dabei kam es allerdings durch die – im Gegensatz zu Santa Cecilia – zentral platzierte Treppenanlage zu einer inszenierten Bewegung des Besuchers im Kirchenraum. Die Begegnung mit den Leichnamen der Heiligen ist somit in Santa Susanna weit stärker als in Trastevere durch das Medium der Architektur geprägt. Dennoch leben beide Bauten, selbst wenn dies in Santa Cecilia weniger stark evoziert wird,[76] aus einem Spannungsverhältnis zwischen einer unter- und einer oberirdischen Zone.

Auch der Einsatz der Bildkünste lässt eine unübersehbare Verwandtschaft beider Kirchen erkennen. Da die direkte Konfrontation mit den Körperreliquien weder in Santa Cecilia noch in Santa Susanna vorgesehen ist, erfolgt, angesichts des begrenzten Bewegungsspielraums des Pilgers, deren Wahrnehmung nahezu ausschließlich über die Erfahrung von Kunstwerken. Deren Potential wurde in der Ausstattung beider Bauten ausgelotet, indem man eine der Bipolarität der Räumlichkeiten entsprechende Dynamik schuf, die verschiedene Bereiche zueinander in Beziehung setzte und somit für eine inhaltliche Einheitlichkeit des Baues sorgte. Über die einzelnen Ausstattungselemente hinweg kam es dadurch zu einer szenischen Interaktion der Figuren. Da diese

74 Hibbard (1971, S. 112) verweist auf einen Vertrag mit den Steinmetzen Francesco de Rossi und Matteo Castelli zur Gestaltung eines neuen Hochaltars vom 30. Januar 1596.

75 Die Ausführungen in Lotz (1955, S. 93) halten einer Monumentbegehung nicht stand. So ist etwa Rusticuccis Grabplatte nur in der Krypta sichtbar. Überdies kann die Freitreppe zur Grabkammer benutzt werden; sie ist keineswegs nur Architekturdekoration.

76 Vgl. Kapitel 7.

jedoch in Santa Susanna sowohl die Krypta als auch den Innenraum der Kirche beherrscht, tritt sie stärker als in Santa Cecilia in Erscheinung. In der unterirdischen Kammer schmückt Christus die Innenseite des Baldachins, welcher den Altar bekrönt. Er segnet auf den Zelebranten und die Märtyrer hinab, welche dort in der freskierten Tafel abgebildet sind (Abbildung 34). Eine ähnliche gestalterische Idee beherrscht auch die Dekoration des Hauptraumes: Im Wandbereich der Apsis erblickt der Betrachter das *Martyrium der heiligen Susanna* von Tommaso Laureti als Gemälde des Hochaltars (Abbildung 35), während die freskierte Apsiskalotte die *Apotheose der Heiligen* von Cesare Nebbia zeigt. Die beiden beteiligten Künstler verarbeiten starke Bewegungsmotive, die den Zusammenhang der verschiedenen Raumzonen in der Basilika thematisieren: Im *Martyrium* schwebt ein Engel mit Krone und Palme auf den entseelten Körper herab,[77] während in der *Apotheose* Susanna gen Himmel auffährt, wo ihr Christus mit seiner Rechten eine weitere Krone entgegenreicht (Abbildungen 30-31). Die gegenläufige Bewegung drückt die einstweilige Trennung von Körper und Seele der Jungfrau aus, betont aber gleichzeitig den Zusammenhang beider Welten in ihrer Axialität. Weitere Grenzüberschreitungen von Bildfeldern finden sich in der Apsiskalotte: In deren Zentrum erscheint der Erlöser im stuckgerahmten Queroval, während Susanna ein zentrales, gleichfalls plastisch gefasstes Feld vorbehalten ist. Die narrative Zusammengehörigkeit der architektonisch getrennten Szenen fordert den Betrachter auf, inhaltliche Wechselbeziehungen über die gesamte Zone des Presbyteriums hin zu artikulieren, und befreit damit geradezu die Gestualität des handelnden Christus aus der Verengung auf ein einzelnes Bildfeld: Sein Krönungsmotiv erstreckt sich bis auf die heiligen Körper in der Krypta hinab. Ebenso ist der aus der perspektivischen Flucht heranschwebende Engel Lauretis nicht nur der Susanna des Altarbildes, sondern dem gesamten Presbyterium zugewandt und ehrt das Märtyrergrab. Selbst die Gitter der hinter dem Chor gelegenen Klausur, welche die Gegenwart der Nonnen sowohl verbergen als auch verkünden, werden Teil der Bildwirkung und verbinden die zeitgenössischen Nachfolgerinnen der Susanna mit dem Schicksal ihres Vorbildes.

Die Konzentration auf die Titelheilige findet in Santa Susanna ausgewogener als in Santa Cecilia statt:[78] Den Altar der Krypta schmücken nämlich alle drei Heiligen, deren Körper in der Kirche ruhen. Überdies zeigen die Seitenwände

77 Zu einer vergleichbaren, aber narrativ stärker gebrochenen Situation in Santa Cecilia, siehe Kapitel 7.

78 Diese Behauptung sollte allerdings dadurch eingeschränkt werden, dass die Disposition der Tribuna-Fresken Circignanis in Santa Cecilia unbekannt ist und daher keine eindeutige Aussage über deren Beitrag zu einer visuellen Konzentrierung auf die Titelheilige oder deren Gefährten getroffen werden kann. Vgl. Kapitel 4. 1.

des Presbyteriums die Martyrien von Gabinius und Felicitas, welche das der Susanna in der Apsis ergänzen. Damit wird – im Gegensatz zu Santa Cecilia – die figürliche Gestaltung des Kircheninnenraums völlig vom Medium der Malerei beherrscht; der Skulptur ist eine rein dekorative Rolle zugedacht. Sogar die mittelalterliche Ausstattung der Kirche musste Fresken weichen: In Santa Susanna zerstörte man hierfür das karolingische Apsismosaik, während es in Santa Cecilia restauriert und in das neue Dekorationssystem eingegliedert wurde.[79] Rusticuccis Kampagne kennzeichnet damit im Umgang mit dem Vorgefundenen eine weit geringere Sensibilität als die Sfondratos. Doch da in Santa Susanna kein Abbild eines unversehrten Heiligenkörpers theologische Überzeugungen und persönliche Hoffnungen artikulieren konnte, kam der Apsisdekoration zwangsläufig ein stärkerer Ausdrucksgehalt zu. Nicht von ungefähr orientiert sich die Darstellung Nebbias, in der die Seele Susannas betend ins Paradies auffährt, an einer Himmelfahrt Mariä. Denn an die Anspielung auf den unversehrten Leib der Gottesmutter und sein Schicksal knüpft sich die Auferstehungshoffnung des Stifters.

Das für die Anlage in Santa Cecilia bei weitem wichtigste Vorbild kann in der Mailänder *basilica martyrum* Ambrosius', dem heutigen Sant'Ambrogio, gesehen werden. Wie Sfondrato, Rusticucci und Farnese plante auch der Kirchenvater seine letzte Ruhestätte noch zu Lebzeiten und nahe dem Hochaltar im Boden eines gewissermaßen personalisierten Sakralbaus. Zudem strebte auch er eine dauerhafte Verbindung von Stiftergrab, Heiligenkörper und Eucharistiefeier an. Heute ist dieses Arrangement in seinem ursprünglichen Erscheinungsbild verloren; nur wenige Schriftquellen ermöglichen eine Rekonstruktion der Grundzüge. Da die Gestaltung seiner Anlage ebenfalls mit einer aufsehenerregenden Rekognoszierung von unversehrten Märtyrerkörpern einherging,[80] weist Ambrosius' Schöpfung nicht nur gestalterische und konzeptuelle, sondern auch entstehungsgeschichtliche Bezüge zum Cäcilienaltar auf. Zudem zitieren sowohl Bosios als auch Gaetanis Schriften, mit deren Inhalt Sfondrato sich mit größter Sicherheit auseinandersetzte,[81] den Kirchenvater mehrfach als zentrale Autorität.[82] Dass Paolo Camillo über eine detaillierte Kenntnis über Ambrosius' Wirken verfügte und sich insbesondere in seinem Märtyrerkult an dessen Vorbild maß, müsste deshalb sicher sein.

Im Gegensatz zum römischen Altar konnte sich jedoch sein Mailänder Modell auf keine etablierte Tradition berufen. Ambrosius sah sich deshalb zu einer

79 Die Abtragung erfolgte 1595 (Hibbard, 1971, S. 112).

80 Zur Entdeckung und zum Erscheinungsbild der Körper, siehe Kapitel 9.

81 Vgl. Kapitel 1. 3.

82 Vgl. Kapitel 1. 3 für Gaetani und 7 für Bosio.

ausführlichen Begründung seiner Maßnahmen veranlasst. Er hinterließ zu seiner Anlage schriftliche Überlegungen, die heute zur Interpretation aller Monumente herangezogen werden können, die sich an dieser orientieren. Obgleich nur schwer zu bestimmen ist, wie bewusst diese Ambrosius-Rezeption jeweils erfolgt, darf zumindest für den mit dessen Wirken bestens vertrauten Oratorianer-Kreis angenommen werden,[83] dass Handlungen, welche auf den Kirchenvater zurückgingen, sofort als solche erkannt wurden. Neben einer ausgereiften theologischen Reflexion über die Gestaltung des eigenen Grabes konnte Ambrosius auch in anderer Hinsicht eine Vorbildfunktion für seinen Landsmann Paolo Camillo einnehmen: Der Kirchenvater galt als Apologet der Jungfräulichkeit und des unversehrten Heiligenkörpers.[84]

Kurz sei hier die für die Gestaltung seiner letzten Ruhestätte entscheidende Episode aus der Ambrosius-Biographie referiert: Der Kirchenvater hatte im Jahre 386 im meistverehrten Teil des christlichen Mailands, dem *hortus Philippi*, nahe der Grabkapelle seines Bruders Satyrus – welcher in der *memoria* des Märtyrers Viktor bestattet war – seine letzte Ruhestätte unter dem Hochaltar einer von ihm auf seinem Privatgrundstück erbauten Basilika errichten wollen.[85] Dieser Plan wurde jedoch durch Stimmen aus der Gemeinde modifiziert: Sie verlangten, dass Ambrosius diese Stiftung ebenso wie die *basilica apostolorum*, die heutige Kirche San Nazaro, durch die Rekondierung von Reliquien weihte.[86] Bestärkt durch eine Vorahnung und – wohl in der Nacht zuvor – durch ein Traumgesicht, unternahm Ambrosius daraufhin die Suche nach Heiligenkörpern.[87] Der Vorgang erinnert an die spätere Fahndung nach den Cäcilienreliquien: Auch hier hatte im Jahre 821 ein Traum, in dem die Jungfrau Paschalis I. erschienen war, die Ereignisse ausgelöst,[88] die zur Auffindung der unversehrten Körper geführt hatten. Die Vision der ihren Begräbnisort offenbarenden Märtyrer gilt als Topos der hagiographischen Literatur.[89] Denn solche nächtlichen Erscheinungen stellten eines der effizientesten Mittel zur Legitimierung und Etablierung von neuen Kultformen dar.[90] Entsprechend bemerkte Gregor von Tours, es sei nicht unangemessen zu glauben, dass Gott oft durch Visionen mitteilte, auf welchem Weg seine Heiligen verehrt werden sollten.[91]

---

83 Für Baronios Ambrosiusvita, siehe Kapitel 9.

84 Vgl. Kapitel 9.

85 McLynn, 1994, S. 209.

86 McLynn, 1994, S. 211.

87 McLynn, 1994, S. 211.

88 Bosio (1600, S. 42-45) veröffentlicht den Bericht Paschalis'. Zur Erscheinung, siehe *ibidem*, S. 43.

89 Amat, 1985, S. 215.

90 Nie, 1987, S. 218-219.

91 Paraphrasiert nach Nie, 1987, S. 218.

Ambrosius' Unterfangen war vom Erfolg gekrönt: In der ersten Gebeinerhebung des Westens konnte er am 17. Juni 386 die Gräber der heiligen Gervasius und Protasius öffnen,[92] deren Reliquien er später unter dem Hochaltar seiner Stiftung beisetzte. In einem Brief, der seine Ansprache an das Volk von Mailand nach der Entdeckung wiedergibt, begründet er diese Ortswahl folgendermaßen:

> „So sollen denn die triumphierenden Schlachtopfer dort ihren Platz erhalten, wo Christus die Opfergabe ist, und zwar so, dass er, welcher für alle gelitten hat, auf dem Altare sich befindet, sie aber, die durch sein Leiden erlöst wurden, unter dem Altare ruhen."[93]

Ambrosius äußert anschliessend, dass er diesen Platz ursprünglich als eigene Ruhestätte vorgesehen habe.[94] Denn es sei angemessen, „dass der Priester unter dem Altar ruhe, wo er selbst seinen Dienst zu verrichten pflegte".[95] Doch die rechte Hälfte des Ortes übergebe er nun den Märtyrern. Da die *basilica ambrosiana* – im Gegensatz zu den Zömeterialbasiliken Roms – primär für die Feier der Eucharistie gebaut worden war,[96] spiegeln die Worte Ambrosius' Bewusstsein, dass durch die Rekondierung der Heiligenkörper fortan der Empfang des Sakraments und das Erleben der Reliquien eine Einheit bilden würden. Insbesondere wenn die Messfeier die heilsbringende Zusammenführung von Altar und Märtyrergrab aktivierte, konnte somit himmlische Gnade gleich in zweifacher Gestalt erlebt werden: Gott hatte das Wirken Christi durch das seiner Nachfolger fortgesetzt. Symbolisch vertraute Ambrosius seine Seelenruhe diesem Segensquell an.[97] Sowohl die Idee einer intensivierten Gnadenerfahrung durch die Kombination von Altar und Märtyrergrab als auch die der hiermit verbundenen Friedensvision finden sich in der frühchristlichen Literatur: Paulinus von Nola beschreibt sie etwa mit folgenden Worten: „Die Doppelgnade weht den frommen Bitten entgegen, unten ausgehend von den Märtyrern, oben vom heiligen Opfer. Heil bringt den Lebenden des Priesters Gebet wie auch durch ein wenig Staub der kostbare Tod des Heiligen".[98] In seinem Hymnus auf den heiligen Hippolytus sagt er: „Des Ortes [d. i. des Heiligengrabes] wunderbarer Gnadensegen und der Altar, der für die Hilfeflehenden bereit

92 Angenendt, 2000, S. 22 zitiert aus Ambrosius, *Epistula*, 77, 2. Vgl. Kapitel 9.
93 Übersetzt und kommentiert in Braun, I, 1924, S. 658. Siehe auch Brandenburg, 1995, S. 84.
94 Braun, I, 1924, S. 658 und Brandenburg, 1995, S. 84.
95 Übersetzung von Braun, I, 1924, S. 658.
96 McLynn, 1994, S. 234.
97 Vgl. Kapitel 11.
98 Paulinus zitiert nach Braun, I, 1924, S. 659-660.

steht, verhelfen den Hoffnungen der Menschen zu friedensvoller Erfüllung."[99] Auch Prudentius (eigentlich Aurelius Prudentius Clemens; 348- nach 405) preist in seinen Dichtungen die vom Altar ausgehende Ruhe und Geborgenheit.[100]

Die durch Ambrosius betonte Verbindung von Eucharistie und Martyrium schlug sich auch in dessen liturgischem Schaffen nieder: Das von dem Kirchenvater gestaltete Messbuch sieht insbesondere an den Festtagen der Blutzeugen zahlreiche Verweise auf deren *passio* vor. So bietet beispielsweise bereits die *praefatio* am Festtag der Cäcilie einen Kurzabriss von deren spezifischer Leidensgeschichte.[101] Auch in der rituellen Gestik der ambrosianischen Liturgie finden sich teilweise deutliche Anspielungen auf den Opfertod Christi: Bisweilen betete nämlich der Zelebrant mit ausgebreiteten Armen am Altar und bildete somit die Figur eines Kreuzes.[102] Durch eine solche Haltung signalisierte er letztlich eine Bereitschaft zum Martyrium. Diese Gestik fand bei Ambrosius auch über den Kontext der Eucharistiefeier hinaus Anwendung. Wie Paulinus in seiner Biographie berichtet, nahm der Kirchenvater im Moment seines Todes diese Körperstellung ein.[103] Wie bei der Wahl seines Grabes verdeutlichte der Heilige auch durch sein Erscheinungsbild auf dem Sterbebett, welche zentrale Rolle die *imitatio Christi* in seinem Leben gespielt hatte. Nach Ambrosius eigener Beschreibung erwartete auch die heilige Agnes in dieser Haltung ihre Hinrichtung.[104]

Die von Guido Reni (1575-1642) für Sfondratos Titelkirche und in dessen Auftrag gemalte Cäcilie im Altarbild der *Versuchten Enthauptung der Märtyrerin* (Abbildung 19) verhält sich entsprechend, selbst wenn hier der Rückgriff auf frühchristliche Traditionen nicht unbedingt an eine Rezeption des Kirchenvaters geknüpft werden muss:[105] Als monumentalisierte Hauptfigur führt sie – wie der Zelebrant der ambrosianischen Liturgie – gestisch den Ort der Eucharistiefeier mit dem der Erinnerung an das Martyrium zusammen und manifestiert

99 Paulinus zitiert nach Braun, I, 1924, S. 660.

100 Braun (I, 1924, S. 657, Fußnote 7) zitiert Prudentius: „Altar quietem debitam/ Praestat beatis ossibus/ Subjecta nam sacrario/ Imamque ad ara condita/ Coelestis auram muneris/ Perfusa subtus hauriunt." Braun bietet (*ibidem*, S. 657) noch weitere Beispiele für die Assoziation des Altars mit Friedensvorstellungen.

101 Anhang, Quelle 265.

102 Dudden, II, 1935, S. 452 und Fußnote 3 nach Ambrosius, *De Virginibus*, I, 7.

103 Paulinus, *Vita Sancti Ambrosii*, 47: „[...] expansis manibus in modum crucis oravit". Zitiert nach Dudden, II, 1935, S. 452, Fußnote 3. Dort auch der Hinweis auf den Ausspruch des Kirchenvaters in *De sacramentis*, VI, 18: „Numquid debes in oratione tua crucem Domini gentibus demonstrare?"

104 Dudden, II, 1935, S. 452 und Fußnote 3 nach Ambrosius, *De Virginibus*, I, 7.

105 Zu dem Bild, siehe ausführlich Kapitel 4. 2.

ihre Opferbereitschaft in der Nachfolge Christi. Sfondrato konnte somit der Tätigkeit des Kirchenvaters, die auf einer theologisch fundierten Einschätzung des Martyriums als Fortsetzung des Erlösungswerks Christi fußte und diese in eine anschauliche Form gebracht hatte, zahlreiche Anregungen für sein eigenes Schaffen entnehmen. In Santa Cecilia imitierte er das Projekt des Ambrosius nicht nur in seiner bewussten und dauerhaften Zusammenführung von Stiftergrab, Märtyrerreliquien und Eucharistiefeier, sondern auch in seinem historischen Entstehungskontext als Folge einer aufsehenerregenden Entdeckung unversehrter Heiligenkörper.

2. 2 Cäcilie als Identifikationsfigur und Leitbild

Bei Ambrosius verbinden sich exemplarisch die Sorge um das persönliche Grab und die der eigenen Erbauung gewidmeten Kirche mit den kollektiven Interessen der Reliquienehrung und der Eucharistie, welche der Altaranlage eine über die individuelle Dimension hinausreichende Wirkung verleihen. Eine solche Durchdringung allgemeiner und privater Interessen lässt sich auch in Santa Cecilia erkennen. Im Unterschied zu seinem Vorbild personalisiert jedoch Sfondrato sowohl in seinem Grab als auch in der gesamten Basilika die Bezugnahme auf eine individuelle Heilige und – insbesondere – auf deren spezifische Körperreliquie. Parallel hierzu würdigt Bosios Cäcilienbiographie trotz aller Topoi eine konkrete Figur, mit welcher sich der Kardinal und weitere Leser identifizieren konnten. Neben ihrer Rolle als eine der bedeutendsten weiblichen Heiligen der westlichen Christenheit verfügt Cäcilie über mehrere Eigenschaften, welche sie mit speziellen sozialen Gruppen verbinden. Bereits zu Anfang der *passio* betont Bosio zwei Qualitäten der Märtyrerin, welche er als „virgo clarissima" bezeichnet:[106] ihre Jungfräulichkeit und ihre umfassende theologische Bildung. Letztere manifestiert die Heilige vor allem während ihres Verhörs durch Almachius, den sie, wenn man der Legende folgen möchte, durch ihre intellektuelle und moralische Überlegenheit so stark demütigt, dass der Präfekt sie wutentbrannt zum Tode verdammt.[107]

Diese sprachliche und doktrinale Gewandtheit der Heiligen führte zu ihrer besonderen Verehrung im Predigerorden der Dominikaner.[108] Der Überlieferung nach war die von Katharina von Alexandrien begleitete Cäcilie bereits dem Gründer Dominikus im Gefolge der Muttergottes im Dormitorium des Klosters

106 Bosio, 1600, S. 3.

107 Bosio, 1600, S. 23-25.

108 Zucchi, 1938, S. 52-53.

von Santa Sabina erschienen, wo Maria dessen schlafende Gefährten gesegnet hatte.[109] Thomas von Aquin sollte dann der Märtyrerin den Ehrennamen „Heilige Predigerin" verleihen und sie, ebenso wie weitere bedeutende Ordensexponenten, Albertus Magnus (1206-1280), Jacobus de Voragine (1228-1298), Vinzenz Ferrer (1350-1419) und Antonino Pierozzi (1389-1459), mit reicher Panegyrik bedenken.[110] Besondere Beachtung verdient hierbei der *Sermo de Sancta Caecilia* des Aquinaten, in welchem dieser drei besondere Qualitäten der Heiligen lobt.[111] Mit dieser Zahlensymbolik scheint er auf das besondere Verhältnis zur Trinität hinweisen zu wollen, welches das Glaubensbekenntnis der Märtyrerin in der *passio* kennzeichnet.[112] Sfondratos Jugendfreund Giulio Sansedoni gehörte den Dominikanern an und könnte dem Kardinal die besondere Cäcilienverehrung seines Ordens vermittelt haben.[113]

Diese hatte vor allem zwei Ausprägungen gefunden, die starke Parallelen zu Paolo Camillos Wirken in Trastevere zeigen. Neben der Vision des Ordensgründers hatten sich nämlich bei den Dominikanern noch weitere Cäcilienerscheinungen ereignet. So waren etwa dem Petrus Martyr im Gefängnis von Como drei jungfräuliche Blutzeuginnen Roms erschienen: Cäcilie, Agnes und Katharina von Alexandrien.[114] Obgleich jeder Zusammenhang hypothetisch bleiben muss, deckt sich diese Kombination der Heiligen exakt mit den Patrozinien der drei Altäre, welche Paolo Camillo in seiner vorderen Krypta stiftete.[115] Sicher ist hingegen, dass in Santa Cecilia eine starke Bezugnahme auf Bilder erfolgte, die im Zusammenhang mit dem Kult Katharinas von Siena entstanden waren.[116] Die bedeutendste weibliche Heilige der Dominikaner hatte spirituelle Anfechtungen unentwegt mit einer Anrufung der römischen Märtyrerin bekämpft.[117] Ihre Verehrung seitens Sfondrato, der – wie erwähnt – dem Sieneser Adel angehörte,[118] ist im Jahre 1604 dokumentiert, als der Verleger Dionisio Cavalieri (signiert Dionisio di Cavallieri oder Dionisius de Cavallerii(s)),[119] der

109 Zucchi, 1938, S. 52, Fußnote 1 und Longo, 1920, S. 154.

110 Zucchi, 1938, S. 52, Fußnote 1.

111 Anhang, Quelle 266.

112 Anhang, Quelle 267. Vgl. Kapitel 6.

113 Zu Sansedoni, siehe Kapitel 1. 2.

114 Zucchi, 1938, S. 52, Fußnote 1.

115 Vgl. Kapitel 1. 3.

116 Vgl. Kapitel 5. 2.

117 Zucchi, 1938, S. 52, Fußnote 1.

118 Vgl. Kapitel 1. 1.

119 Notizen zu Dionisio sind spärlich. Siehe einstweilen den kargen Lexikoneintrag von Kathke, 1997, deren Hauptnamensansetzung als „Dionisio di Cavalieri" hier nicht gefolgt wird, weil der Verleger auf den bekannten Blättern nicht so signiert. Um einen Künstler

ausschließlich durch Zueignungen an Sfondrato oder dessen Hofstaat in den Jahren 1601 und 1604 dokumentiert ist, diesem den zweiten Zustand einer ursprünglich von Philippe Thomassin (1562-1622) gravierten Vita-Ikone der Jungfrau widmete,[120] deren ganzfiguriges Portrait auf einem Entwurf Vannis beruht (Abbildung 36).[121] Die rahmenden narrativen Szenen von deutlich schwächerer Qualität wurden wohl von dem Verleger Andrea Vaccari (aktiv ab 1595-1627) hinzugefügt.[122]

Neben den moralischen Qualitäten Cäciliens ist auch ihre aristokratische Abstammung zu würdigen, die bereits Ugonio betont[123] und der Bosio und Onorato Visconti längere Kommentare widmen.[124] Bosio erläutert hierbei ausführlich Cäciliens Selbstdarstellung gegenüber Almachius als „civis Romana, illustris, ac nobilis".[125] Auch Visconti hebt hervor, dass das Geschlecht, dem die Märtyrerin angeblich entstammte, über die gesamte römische Antike hinweg führende weibliche Persönlichkeiten hervorgebracht habe.[126] Unter ihnen ragt Caia Caecilia Tanaquil, die Gattin des Königs Tarquinius Priscus, hervor.[127] Aufgrund ihrer Tugend und Schamhaftigkeit erfuhr sie sogar kultische Verehrung, in der sich die neuverheirateten Frauen des antiken Roms besonders engagierten. Demnach war an die Märtyrerin ein großes soziales Prestige gebunden. Sie verkörperte die Werte der alteingesessenen römischen Aristokratie, mit denen

---

scheint es sich nicht gehandelt zu haben. Plausibel ist dagegen, dass Dionisio ein Verwandter des 1601 verstorbenen Kupferstechers und Verlegers Giovanni Battista Cavalieris war. Denn in Widmungsadressen tritt Dionisio 1601 und 1604, wahrscheinlich stets nach dem Tod Giovanni Battistas auf. Aus diesem Grund werden hier die Namen übereinstimmend angesetzt. Zu Dionisio Cavalieri, siehe auch Kapitel 5. 1. Zu Giovanni Battista Cavalieri, siehe Bury, 2001, S. 224, dem die Namensansetzung folgt, sowie Kapitel 3 und 8.

120 Für die 0, 495 × 0, 369 m große Druckgraphik, siehe Bruwaert, 1876, S. 143, Nr. 224. Zu Thomassin, siehe den Eintrag von Bury, 2001, S. 234.

121 Ein bislang noch nicht mit dieser Druckgraphik in Verbindung gebrachter und, wie bei dieser Aufgabenstellung üblich, seitenverkehrter Entwurf Vannis für diesen Stich in lavierter Kreide und mit den Maßen 185 × 108 mm findet sich in der Albertina, Inv. Nr. 791. Siehe hierzu zuletzt Lidia Bianchi in *eadem* und Giunta, 1988, S. 202-203, Nr. 66 sowie Birke und Kertész, I, 1992, S. 412. Im Gegensatz zur Ausführung begleiten in der Zeichnung nahezu hüfthohe Putten mit Attributen die Heilige.

122 Zu Vaccari, der am 28. 1. 1612 als Verleger bei Santa Cecilia dokumentiert ist, siehe Bury, 2001, S. 234-235. Bei Bruwaert, der alle Inschriften kürzt, fehlt der Hinweis auf Vaccari.

123 Ugonio, 1588, S. 128 verso.

124 Bosio, 1600, S. 51 und S. 98-100. Für Visconti, siehe Anhang, Quelle 268.

125 Bosio, 1600, S. 23.

126 Für seine Auflistung berühmter Cäcilien, siehe Anhang, Quelle 268.

127 Für Viscontis Ausführung, siehe Anhang, Quelle 269. Auch Bosio (1600, S. 99) erwähnt Tanaquil.

sich Sfondrato, Spross einer lombardischen Aufsteigerfamilie, sicher nur allzu gern assoziierte. Zumindest symbolisch gelang dem Kardinal eine Annäherung an den prestigereichsten Adel der Ewigen Stadt. Seine Namensänderung konnte diesen angestrebten Integrationsprozess noch unterstreichen.

Das Engagement in Santa Cecilia machte Sfondrato zu einem dermaßen außergewöhnlichen Klienten der Heiligen, dass beide beinahe nicht mehr ohne einander denkbar waren. Für Paolo Camillo bedeutete dies einen deutlichen Zuwachs an Status und Nachruhm. Gleichzeitig ergab sich aus der Vorstellung, dass Gott ihn gewissermaßen zur Interessensvertretung der Märtyrerin berufen hatte, auch eine Verantwortung für die Orte, welche über besondere Nähe zu jener verfügten. Diese Beziehung unterstützte einerseits Ansprüche des Kardinals, auf den Zustand derselben Einfluss auszuüben. Andererseits konnten auch andere Instanzen Sfondratos Verpflichtungen für ihre Belange beanspruchen. Als man etwa in der römischen Kirche Santa Cecilia de Posterula 1606 eine ins Jahr 1131 datierte Inschrift fand, die besagte, dass dies der Ort sei, an welchem die Heilige gebetet habe,[128] führte dies dazu, dass Paolo Camillo die Ansiedelung einiger Mönche veranlasste, welche das liturgische Funktionieren des Sakralbaus gewährleisten sollten, und die Kosten für deren Unterhalt übernahm.[129] Dass es sich hierbei um Dominikaner handelte, belegt wiederum Sfondratos besondere Verbindung zu diesem Orden. Noch 1645 wird in einem Reiseführer, dem *Ritratto di Roma moderna*, an dieses Engagement erinnert.

Auch für die Erneuerung der später zugunsten des Oratorianerkomplexes zerstörten Kirche von Santa Cecilia a Monte Giordano sind im Jahre 1603 reiche Spenden Paolo Camillos dokumentiert.[130] Mit der Polet-Kapelle in San Luigi dei Francesi setzte er sich für einen dritten römischen Ort ein,[131] welcher der Märtyrerin geweiht war. Dorthin scheint er nach dem 11. Juni 1615 Renis Kopie von Raffaels *Heiliger Cäcilie* gestiftet zu haben (Abbildung 37).[132] Sein Einsatz besaß jedoch auch eine überregionale Dimension: So wandte sich wohl 1609 ein gewisser Giorgio Rondone aus dem Familienlehen bei Como, das Ercole Sfondrato

128 Das Datum der Findung geht aus dem Bericht Bruzios hervor. Vgl. Anhang, Quelle 155. Die Kirche ist auch bekannt unter den Namen Santa Cecilia in Campo Marzio, Santa Cecilia Campi Martis, SS. Biagio e Cecilia dei Materazzari und Madonna del Divino Amore in Campo Marzio.

129 Anhang, Quelle 270.

130 Philippa Jackson wies mich freundlicherweise auf den Bericht von 1612 hin (Anhang, Quelle 271). Siehe auch Sfondratos Zahlung von 500 *scudi* „per la fabrica della sua chiesa" an den Pfarrer von Santa Cecilia in Monte Giordano vom 21. Juni 1603 in ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 3, Nr. 94.

131 Eine Zusammenstellung dieser drei Orte leistete bereits Pepper, 1969, S. 354.

132 Vgl. Kapitel 4. 2.

unterstand, mit der Bitte an Paolo Camillo, sich um die Instandsetzung eines Cäcilienoratoriums in Dervio zu bemühen.[133] Mit Nachdruck unterstützte dieser das Ersuchen bei seinem herzoglichen Bruder.[134]

Über den Kardinal hinaus erhob auch die römische Bevölkerung Anspruch auf ihre heilige Mitbürgerin:[135] Bosio beschreibt in der Zeit der Ausstellung ihres Körpers einen Massenauflauf, welcher das gesamte Stadtviertel Trastevere blockierte, und einen immerwährenden Andrang in der Kirche, den auch die Schweizer Garde kaum kontrollieren konnte.[136] Die Volksmenge nahm, wie er pikiert vermerkt, selbst auf die Anwesenheit des Kardinals keine Rücksicht.

Eine ganz besondere Wirkung entfaltete jedoch die Auffindung und Ausstellung des Cäcilienkörpers bei der weiblichen Hocharistokratie Roms, die sich – laut Bosio – in außergewöhnlicher Weise mit ihrer Standesgenossin identifizierte: Vor allem die Mütter und jungen Mädchen der ältesten Adelsgeschlechter verehrten während der gesamten Zeit der Ausstellung den jungfräulichen Körper durch tagelange Prostrationen, von denen sie sich nicht vor Sonnenuntergang erhoben, und riefen die Märtyrerin um Hilfe an.[137] Dieses Verhalten der römischen Frauen gleicht der Zeremonie des *clamor*, einer büßenden Selbsterniedrigung der Gemeinde vor der ausgestellten Eucharistie, die im Mittelalter häufig mit einer *humiliatio* einherging, einer Ausstellung der Reliquien mit Dornen und – in der Regel – auf dem Fußboden der Kirche.[138] Während das Konzil von Lyon bereits im 13. Jahrhundert die *humiliatio* abgeschafft hatte und im *Missale Romanum* Pius' V. (1566-1572) auch der *clamor* aufgegeben worden war,[139] ist es dennoch möglich, dass zumindest in der Frömmigkeitspraxis Elemente dieser massenwirksamen und stark emotionalisierten Bußübung als Anrufung Gottes und der Schutzpatrone fortbestanden. Es ist überdies wahrscheinlich, dass das von Clemens VIII. bereits 1592 erstmalig in Rom vorgeschriebene Vierzigstündige Gebet ein entsprechendes Verhalten stimuliert und seine Übertragung auf die zeremoniell ausgestellten Reliquien nahegelegt hatte.[140]

---

133 Das Oratorium ist erwähnt in Andreani, 1898, S. 60.

134 Anhang, Quellen 272-273.

135 Bosio (1600, S. 162) nennt Cäcilie eine „concivis" der Bürgerinnen Roms.

136 Bosio, 1600, S. 161-162.

137 Anhang, Quelle 274. Bosio (1600, S. 51) unterstreicht die Zugehörigkeit Cäciliens zum römischen Hochadel: „Quod autem ad Caeciliae nomen attinet, Caeciliorum gentem Romae nobilissimam fuisse, ex qua Sancta haec Caecilia, ut verisimile est, genus duxerit inferius commodiore loco dicetur." Zum Zusammenhang von Bußakt und Reliquienausstellung, siehe Kapitel 9.

138 Zum *clamor*, siehe Snoek, 1995, S. 166-175.

139 Snoek, 1995, S. 173.

140 Zu Clemens und dem Gebet, siehe Kapitel 11.

Während das Verhalten der Frauen belegt, dass Cäcilie weithin als idealtypische Identifikationsfigur für die weibliche Bevölkerung Roms fungierte, besaß sie für die Nonnen in dem der Basilika angeschlossenen Kloster, die Bosio nicht von ungefähr als „heilige Jungfrauen, die dem glücklichen Namen der Cäcilie geweiht waren", bezeichnet, eine eigene Bedeutung.[141] Entsprechend enthusiastisch reagierten diese auf die mit Sfondratos Entdeckung verbundenen Ereignisse: Sie hüteten den Körper Tag und Nacht, feierten ihn mit zahlreichen Gebeten und fühlten sich auserwählt, dass sich die Märtyrerin gerade ihren Augen dargeboten hatte.[142] An diesen unterschiedlichen Reaktionen wird deutlich, wie viele Gruppen und Individuen sich Cäcilie besonders verbunden fühlten. Die auf ihre Verehrung ausgerichtete Ausstattungskampagne Sfondratos fand somit ein breit gefächertes Publikum, welches in unterschiedlicher Intensität Anregungen von der künstlerischen Aufwertung ihres Kultes empfangen konnte.

Es steht außer Frage, dass sich von allen Qualitäten Cäciliens ihre Jungfräulichkeit der zeitgenössischen Bevölkerung am unmittelbarsten einprägte und als Lebensführungsmodell anbot. Nachhaltig hatte sich gerade mit diesem Aspekt Sfondratos Vorbild Ambrosius auseinandergesetzt. Er darf somit als einer der bedeutendsten Apologeten besonders der weiblichen Keuschheit gelten.[143] Nach Meinung des Kirchenvaters transzendiert diese geradezu das Naturgesetz[144] und liefert damit eine mögliche Erklärung für das Phänomen des unversehrten Körpers.[145] Keusch leben, so Ambrosius, auch die Erwählten nach der Wiederauferstehung.[146] Der Kirchenvater betont den neutestamentarischen und somit spezifisch christlichen Aspekt der Tugend: Jesus selbst hätte sie gelebt, der, selbst sexuell unberührt, aus einer Jungfrau geboren sei; die gleichfalls unbefleckte Kirche habe jener zur Braut genommen.[147] Maria wird damit sowohl zum herausragendsten menschlichen Beispiel als auch zur Hüterin der Keuschheit.[148] Dies erklärt auch ihre Funktion als Beschützerin des

141 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, S. 162.

142 Anhang, Quelle 275.

143 Dudden, I, 1935, S. 144-159.

144 Ambrosius, *De Virginibus*, I, 10-11 nach Dudden, I, 1935, S. 147 und Fußnote 4.

145 Für Ambrosius' Stellungnahme zur Unversehrtheit, siehe Kapitel 9.

146 Dudden, I, 1935, S. 148 und Fußnoten 2-3 mit Hinweis auf Ambrosius, *De Virginibus*, I, 11, 13, 20 und 52 sowie *De Virginitate*, 27.

147 Ambrosius, *De Virginibus*, I, 21-22 und *Epistolae*, 63, 33 und 36 nach Dudden, I, 1935, S. 147 und Fußnote 7.

148 Ambrosius, *De Virginibus*, II, 6 und 15 und *De Institutione Virginis ad Eusebium*, 35, 44-45 nach Dudden, I, 1935, S. 147 und Fußnote 8.

Cäcilienkörpers.[149] Als *imago* oder *magistra virginitatis* bezeichnet sie Ambrosius.[150] Nach eigenen Worten erfuhr er durch eine Vision, dass sie alle verstorbenen Jungfrauen treffen und Christus anvertrauen würde.[151]

Keuschheit ist für Ambrosius jedoch nicht nur eine Erfüllung privater Ziele. Stellvertretend wirkt sie auch auf und für ein Kollektiv. Aus dieser Überzeugung tätigt er etwa den Ausspruch: „Lasst eine Jungfrau ihre Eltern erlösen, eine andere ihre Brüder."[152] Angesichts solcher Aussagen leitet Baronio die Frauenklöster seiner Zeit aus der apostolischen Kirche her und aktualisiert damit die frühchristliche Vorstellung einer Solidargemeinschaft, in der einige Frauen Virginität oder zumindest sexuelle Enthaltsamkeit praktizierten.[153] Wie Ambrosius versteht auch er diese Gruppenbildung nicht als Selbstzweck, sondern bindet sie – bezeichnenderweise sogar durch eine Fruchtbarkeitsmetaphorik – in die Entwicklung der Gesamtkirche ein.[154]

Die keusch in einer Gemeinschaft lebenden Frauen hatten somit im Wesentlichen zwei soziale Funktionen: Einerseits hielten sie der Gesellschaft ein moralisches Ideal vor, andererseits nahmen sie vor Christus eine Stellvertreterrolle ein und repräsentierten die ihnen verbundene Kirche im Erlösungswerk. Eine solche Position integrierte die Jungfrau als Handelnde in eine Gemeinschaft, während den kirchlichen Autoritäten die Verantwortung für deren Existenz und Lebensführung übertragen wurde.[155] Entsprechend kümmerten sich Sfondrato als Titelkardinal und Clemens als Bischof von Rom sowohl um Cäcilie als auch um das ihr geweihte Nonnenkloster, in welchem die von der Märtyrerin prominent vertretene Lebensführung in die Gegenwart fortgesetzt wurde.

Sfondratos Sorge um den Cäcilienkult und dessen Kodifizierung findet eine deutliche Parallele in seinem nachhaltigen Eingriff in die Lebensweise des der Basilika angeschlossenen Nonnenklosters, dem er die jungfräuliche Heilige als Lebensmodell empfahl. Vielleicht folgte er auch hierin dem Vorbild Paschalis', dessen entsprechende Rolle für Paolo Camillo auch auf anderen Gebieten erarbeitet werden konnte. Dieser hatte nämlich als Erster ein Männerkloster an

149 Vgl. Kapitel 1. 2 und 5. 1.

150 Dudden, II, 1935, S. 600 und Fußnote 4 nach Ambrosius, *De Virginibus*, II, 6, 15 und *De Institutione Virginis*, 44-45.

151 Dudden, II, S. 601 und Fußnote 4 nach Ambrosius, *De Virginibus*, II, 16.

152 Übersetzung des Verfassers aus Ambrosius, *De Virginibus*, II, 16 nach Dudden, I, 1935, S. 148 und Fußnote 7.

153 Zum Thema der Jungfräulichkeit im nachtridentinischen Rom, siehe Ditchfield, 2001, S. 183-205.

154 Anhang, Quelle 275.

155 Dudden, I, 1935, S. 148.

die Basilika angeschlossen, das Cäcilie, Agathe und Gregor dem Großen geweiht war.[156] Die zeitgenössische Darstellung auch der Agathe im Apsismosaik der Kirche erinnerte wohl noch Sfondrato und seine Zeitgenossen an dieses Geschehnis. Einen reglementierenden Eingriff in die Lebensführung von Frauenklöstern hatte bereits dessen Onkel Niccolò versucht, als dessen herausragendste Unternehmung in diesem Bereich die Publikation einiger Aufzeichnungen der seligen Camilla Battista da Varano (1458-1524) genannt werden kann.[157] Auch wenn Niccolò der mehr als zehn Jahre vor seiner Geburt verstorbenen Mystikerin nie persönlich begegnete, wurden die Texte durch seine Initiative und mit seiner Einführung 1576 in Macerata gedruckt,[158] bevor ihnen Paleotti im folgenden Jahr eine Neuauflage in Bologna widmete. Bereits der Titel gibt Aufschluss über den Gehalt des Werkes: *Prattica spirituale d'una serva di Dio, al cui essempio può qualsivoglia Monaca, ò persona spirituale essercitarsi, per piacer più à Giesu Christo sposo dell'anima sua.* Das Paolo Camillo sicher bekannte Buch propagiert ein Ideal der Weiblichkeit, welches dem Cäciliens entspricht.

Als größten Feind eines jeden Menschen nennt Camilla Battista die Eigenliebe, welche, kaum kontrollierbar, in Körper und Seele wohne.[159] Als Mittel gegen deren Versuchungen empfiehlt sie ein zurückgezogenes Leben, das zwischenmenschliche Kontakte weitgehend vermeide. Die so erfahrene Einsamkeit wird durch den Gedanken an eine fortwährende, himmlische Gemeinschaft mit Christus, den Engeln und den Heiligen kompensiert.[160] Unweigerlich erinnert man sich hier der Worte Cäciliens an Valerian, nach denen die Märtyrerin ihre jungfräuliche Abgeschiedenheit fortwährend von einem Himmelsboten beschützt sah.[161] Der von Reni für Sfondratos Titelkirche gestaltete *Krönungstondo* verleiht dieser Rede bildlichen Ausdruck (Abbildung 38).[162] Zudem hüten in Santa Cecilia bronzene Engel den marmornen Körper der Märtyrerin (Abbildung 4 und 39).[163] Der Gedanke an solch überirdische Gesellschaft war den Nonnen in Santa Cecilia gewiss ein Trost in der Isolation der Klausur.

In ihren anschließenden Betrachtungen legt Varano eine Kontrolle der Sinneserfahrung nahe; die *persona spirituale* müsse den Gelüsten der leiblichen

156 Die Kombination von Cäcilie und Agathe stellte hierbei nichts Ungewöhnliches dar. Siehe etwa Loevinson, 1926, S. 356.

157 Càstano, 1957, S. 358, Fußnote 184.

158 Laut dem Datum der Vorrede Niccolòs wurde das Manuskript vor dem 24. Oktober 1575 vollendet.

159 Anhang, Quelle 276.

160 Anhang, Quelle 277.

161 Bosio, 1600, S. 4.

162 Zum Krönungstondo, siehe ausführlich Kapitel 4. 2.

163 Zu den Engeln, siehe ausführlich Kapitel 4. 1.

Erfahrung trotzen, indem sie statt der äußeren Aktionen innere durchführe, welche diesen in der Art, nicht aber in der Zielsetzung ähnelten.[164] Entsprechend freut sich auch Cäcilie an der zukünftigen Pracht der Wohnung, welche sie nach dem Tode erwarte,[165] und an den paradiesischen Blumen;[166] irdische Genüsse werden ihr zu Metaphern der himmlischen Dimension, obgleich ihr bewusst ist, dass die beiden Welten letztlich in völligem Bedeutungsunterschied stehen und das Diesseits gegenüber dem Jenseits jede Relevanz verliert. Als Zeichen der Beherrschung des Körpers durch den Geist legt Varano zudem der *persona spirituale* das ständige Tragen eines härenen Büßerhemdes ans Herz.[167] Auch Cäcilie verwendete zur Selbstkasteiung und als Ermahnung, ihre Keuschheit zu bewahren, permanent ein solches Kleidungsstück.[168]

Bereits diese Ausführungen dürften verdeutlichen, dass in den Viten der frühchristlichen Märtyrerinnen eine entscheidende Inspirationsquelle für Varanos Verhaltensmodell lag, obgleich diese eine psychologische Vertiefung und Umsetzung in eine Regelhaftigkeit erfuhren. Niccolò Sfondrato mag an diesem Prozess nicht unbeteiligt gewesen sein. Die von seinem Nachfolger gestiftete Cäcilienstatue scheint jedenfalls durch weitere Verhaltensnormen der Seligen geradezu im Kontext des transtiberinischen Frauenklosters interpretiert werden zu können: Camilla Battista fordert eine „heilige Scham", welche als „Hüterin der Keuschheit" die ideale Nonne „die Augen zur Erde niederschlagen" und sie „die Situationen meiden lässt, in denen man öffentlich gesehen werden könne".[169] Unwillkürlich wird man bei diesen Worten an den Eindruck des Cäcilienkörpers erinnert, welchen die antiquarischen Beschreibungen hinterlassen und dem – laut Bosio – auch die Marmorskulptur entspricht.[170] In einem von solchen Anschauungen geprägten Kontext müsste demnach die Betrachtung der Statue Handlungsnormen evoziert haben, welche Sfondrato zur Disziplinierung der Nonnen einsetzen konnte.

Zugleich dürften zahlreiche Eigenschaften des von Varano ausgearbeiteten Idealtypus nicht nur die Sympathie Paolo Camillos gefunden haben, sondern auch Grundsätzen entsprechen, in denen er selbst erzogen worden war. Denn

164 Anhang, Quelle 278.

165 Bosio, 1600, S. 21.

166 Bosio, 1600, S. 6.

167 Varano, 1576, S. 14 recto.: „[…], questo mio corpo l'ho voluto avezzare, ad esser suggetto allo spirito, & castigarlo con astinenze, digiuni, discipline, & cilitij, […]"

168 Bosio, 1600, S. 3.

169 Übersetzung des Verfassers aus Varano, 1576, S. 19 verso: „[…] una santa vergogna, la quale è come guardiana della Castità, che la custodisce secura da ogni minima macchia. Questa fa tener gli occhi bassi, fa fuggire il lasciarsi vedere: […]"

170 Vgl. Kapitel 1. 3.

sowohl die Schlüsselwerke der Ausstattungskampagne in seiner Titelkirche als auch seine Eingriffe ins klösterliche Leben und einige persönliche Äußerungen, insbesondere gegenüber seiner Schwester Barbara (*in religione* Agata), welche den Großteil ihres Lebens in der Klausur von San Paolo Converso in Mailand verbrachte, scheinen entsprechende Kenntnisse und Affinitäten zu spiegeln. Trotz des Geschlechtsunterschieds identifizierte sich daher Sfondrato wohl zumindest bis zu einem gewissen Grad mit Cäcilie und den Ordensfrauen. Ein Interesse an dem Weiblichkeitsideal, das die Märtyrerin repräsentierte, bekundete er bereits am Tag der Inbesitznahme der Kirche: Nur um den Titel von Santa Cecilia zu erhalten, habe er immer ersehnt, Kardinal zu werden, erklärte er gegenüber den Nonnen im Parlatorium des Klosters.[171]

Angesichts der besonderen Umstände dieser Erklärung kann kein Zweifel daran bestehen, wem diese Rede in erster Linie zugedacht war. Bei ihnen handelte es sich um Nachfolgerinnen der Humiliantinnen,[172] die hier nach der benediktinischen Regel der Kongregation von Monte Cassino seit 1527 in Klausur lebten[173] und es der Verehrung Papst Pius' V. für die heilige Cäcilie zu verdanken hatten, dass sie 1570 nicht nur von der Unterdrückung ihres Ordens ausgenommen, sondern sogar mit Privilegien bedacht wurden.[174] Diese Förderung setzte Sfondrato schon bald nach seinem Amtsantritt fort. Am 20. Dezember 1595 etwa schenkte er dem Kloster 400 *scudi*, um eine Trinkwasserleitung zu bauen, nachdem er bereits 1591 von seinem Onkel erwirkt hatte, ein Aquädukt für den Konvent anzapfen zu dürfen.[175] Obgleich ihm zahlreiche Indizien schon wesentlich früher maßgebliche Hoheit über das Kloster attestieren, übte Sfondrato nach der offiziellen Inbesitznahme des Protektorats am 2. Juli 1601 auch durch direk-

171 Anhang, Quelle 279.

172 Für eine kompilatorische Behandlung des Phänomens der Humiliantinnen in Santa Cecilia, siehe Guglielmi, 1995.

173 Vgl. die Bulle Clemens' VII. vom 25. Juni 1527, in der Maura Magalotti, Äbtissin des Benediktinerinnenklosters Santa Maria in Campo Marzio, auf Lebenszeit zur Äbtissin von Santa Cecilia ernannt wird. Die Nonnen sollten sowohl im weißen Gewand als auch in der Konstitution den Humiliantinnen nachfolgen. Hinweis in Loevinson, 1926, S. 360 und Zucchi, I, 1938, S. 54, Fußnote 3.

174 Zucchi, I, 1938, S. 54-55. Die dortige Notiz, dass es erst nach dem Aussterben der Humiliantinnen zur Nachfolge der Benediktinerinnen von Santa Maria in Campo Marzio kam (Zucchi, I, 1938, Fußnote 3, S. 54-55), findet keine weitere dokumentarische Bestätigung. Vermutlich auf dem weißen Ordenskleid und der benediktinischen Regel basiert Martinellis Anmerkung von 1653, dass es sich um Kamaldulenserinnen handele. Siehe Martinelli, 1653, S. 85: „Est sub cura monialium ordinis Camaldulensium."

175 Anhang, Quelle 280.

ten päpstlichen Ruf die Steuerung der weiblichen Gemeinschaft aus.[176] Darüber hinaus sorgte er dafür, dass die zweite wichtige Kontrollinstanz, der Konfessor des Konvents, mit dem ihm ergebenen und seinen Vorstellungen entsprechenden Dominikaner Giuseppe Minnetti besetzt wurde.[177]

Am 18. Februar 1602 nahm Sfondrato im Beisein dreier Dominikaner, seines Hoftheologen Giovanni Alciati, Giulio Sansedonis und wohl Minnettis eine offizielle Visitation des Klosters vor, um die Sitten der Nonnen und die Einhaltung der monastischen Regel zu überprüfen.[178] Massiv griff der Kardinal dann 1603 in einen der entscheidenden Momente im Leben der Nonnen ein, indem er anlässlich der Einkleidung von Vittoria und Clarice Jacobilli verfügte, dass sie weder Brautkleider noch Juwelen trügen, was für alle derartigen Zeremonien gelten solle. Hierbei gestand Sfondrato allerdings Camilla, der Tochter des Papstsohnes Giacomo I. Boncompagni, Herzog von Sora (1579-1612), bei ihrer Einkleidung ein zwar schlicht weißes, aber dennoch relativ aufwendiges Kleid zu, welches deren Nachfolgerinnen imitierten. Er entschied auch, dass die zukünftigen Nonnen von Santa Cecilia das Kloster nicht mehr verlassen sollten, bevor sie ihre feierlichen Gelübde abgelegt hätten.[179] So entsprach die Verwendung der Farbe Weiß, die traditionell das Gewand der Nonnen in der Nachfolge der Humiliantinnen bestimmte, auch einer Vorstellung Sfondratos. Sie erzielte eine farbliche Übereinstimmung zwischen dem Erscheinungsbild der Ordensschwestern und der Cäcilienstatue.

Aus diesen, freilich nur spärlich überlieferten Angaben geht hervor, wie genau Sfondrato das Verhalten der Nonnen überwachte und welch detaillierte Vorschriften er hinsichtlich ihrer Lebensführung erließ. Die stärksten Indizien für sein Engagement finden sich allerdings in der von ihm geförderten Anwesenheit der dominikanischen Mystikerin Caterina Paluzzi aus Morlupo (1573-1645) im Kloster von Santa Cecilia. Sie sollte neben weiteren charismatischen Frauen für ihn die Rolle einnehmen, die Camilla Battista da Varano für seinen päpstlichen Onkel und Isabella Cristina Berinzaga für seinen geistigen Ziehvater, den Jesuiten Achille Gagliardi (1537/1538-1607),[180] eingenommen hatten.

Die einstige Francesca Paluzzi war am 7. März 1573 in Morlupo geboren worden[181] und hatte früh eine besondere Neigung zu einer intensiven Nachahmung

176 Anhang, Quelle 281. Im Inventar des Klosterarchivs verwechselt offensichtlich der Kopist die Aussendung Baronios mit dessen Ernennung.

177 Anhang, Quelle 282.

178 Anhang, Quelle 283.

179 Anhang, Quelle 284.

180 Zu Gagliardi, siehe ausführlich Kapitel 2. 4.

181 Antonazzi, 1980, S. 85.

Christi gezeigt.[182] 1588 begegnete Paluzzi dem Neri-Schüler und neuem Erzpriester des Ortes, Alessandro Migliacci,[183] der ihr Beichtvater wurde[184] und – neben Katharina von Siena – zur bestimmenden Figur in Paluzzis Jugend aufsteigen sollte.[185] Wie ihr heiliges Vorbild trat auch Paluzzi in den Dominikanerorden ein und nahm nach dieser den Namen Caterina an.[186] Ihre Begegnung mit Sfondrato erfolgte über die Familie Migliacci: Alessandros älterer Bruder Domenico hatte seit 1571 ständigen Kontakt mit Neri in Rom, der ihn 1573 in die Gemeinschaft von San Girolamo della Carità berief, wo er 1576 zum Priester geweiht worden war.[187] Er fungierte als Konfessor zahlreicher religiöser weiblicher Gemeinschaften, unter denen sich auch der Konvent von Santa Cecilia befand.[188]

Nachdem Alessandro seinem Bruder Domenico von der großen spirituellen Wirkung der Paluzzi berichtet hatte, erwogen die Brüder die anscheinend aufgeweichten Sitten der dortigen Klostergemeinschaft zu verbessern. Erfolg erhofften sie sich durch den Einsatz von Caterina als disziplinierendes Vorbild.[189] Diese Initiative bedurfte jedoch der Autorisierung Sfondratos und es kam zu einer ersten Begegnung Paluzzis mit dem Kardinal. Intensivere folgten während Paluzzis insgesamt dreimonatigem Aufenthalt in der Klausur des Konvents.[190] In dieser Zeit, die vor den 20. Oktober 1599 datiert werden muss,[191] übte die Mystikerin einen starken Einfluss im Kloster aus,[192] der nach ihren Angaben in der an sie herangetragenen Bitte der Nonnen gipfelte, für die Auffindung des Cäcilienkörpers zu beten.[193] Caterina widersetzte sich jedoch diesen Bitten zunächst und kehrte in ihren Geburtsort zurück. Als dann aber auch ihr Beichtvater Alessandro Migliacci im Auftrag Sfondratos diesen Wunsch äußerte, gab Caterina nach. Im Traum erschienen ihr Cäcilie und Katharina von Siena, die ihr den Aufbewahrungsort des Märtyrerinnenkörpers anzeigten.[194] Nach ihren

182 Antonazzi, 1980, S. 86.
183 Eine Kurzbiographie A. Migliaccis in Antonazzi, 1980, S. 51, Fußnote 4.
184 Antonazzi, 1980, S. 87.
185 Antonazzi, 1980, S. 87.
186 Antonazzi, 1980, S. 88-89.
187 Eine Kurzbiographie D. Migliaccis in Antonazzi, 1980, S. 51, Fußnote 3.
188 Zum Wirken D. Migliaccis in Santa Cecilia, siehe Anhang, Quelle 56.
189 Antonazzi, 1980, S. 93.
190 Antonazzi, 1980, S. 93, Fußnote 3.
191 Antonazzi, 1980, S. 94.
192 Antonazzi, 1980, S. 93-94.
193 Antonazzi, 1980, S. 94.
194 Antonazzi, 1980, S. 94. Siehe Anhang, Quelle 285. Nach dem Zeugnis ihres letzten Beichtvaters, Don Francesco Farronio, das 1644 oder später datiert werden muss, handelte es sich bei den Traumerscheinungen hingegen um Maria und Christus (Anhang, Quelle

Angaben wurde er dann gefunden. Demnach wäre Sfondratos Grabung nicht nur auf eine Initiative des Kardinals, sondern auch auf den Wunsch der Nonnen, der freilich bereits von den Anstrengungen Niccolò Sfondratos inspiriert sein könnte, und das Wirken Paluzzis zurückzuführen.

Obgleich ihr, so der Biograph Pater Tommaso di Gesù Maria, in ganz Rom die Schlüsselrolle bei der Entdeckung große Popularität bescherte, kam die Mystikerin aus Bescheidenheit und Menschenscheu der nachdrücklichen Aufforderung des Kardinals nicht nach, mit eigenen Augen den ausgestellten Körper anzuschauen.[195] Erst im Heiligen Jahr 1600 führte die Wertschätzung Caterinas endlich zu ihrer Rückkehr nach Rom, wo ihr Sfondrato gemeinsam mit ihrer Tante, Schwester Angela Paluzzi, eine Wohnung nahe Santa Cecilia zuwies. Nachdem ihr freier Zugang zu den Nonnen gestattet worden war, begab sie sich von hier aus jeden Morgen nach Empfang der Kommunion ins Kloster, um dort die Schwestern in religiösen Angelegenheiten so erfolgreich zu unterweisen, dass diese zu ihrer ursprünglichen Frömmigkeit zurückfanden.[196] Paluzzi übte demnach ein regelrechtes Predigeramt in Santa Cecilia aus, das geschlechtlich definierte Verhaltensnormen sogar zu überschreiten drohte.[197] Unterstützt durch zahlreiche Priester des Oratoriums und anscheinend auch durch Sfondrato drängten die Nonnen sie, sich dauerhaft in Santa Cecilia niederzulassen.[198] Die Mystikerin widersetzte sich jedoch diesem Ansinnen, da sie ihr eigenes Kloster in Morlupo gründen wollte. Einige Monate nach ihrer Rückkehr in die Heimatstadt zum Ende des Heiligen Jahres konnte sie am 18. Oktober 1602 ihren Wunsch verwirklichen.[199] Trotz seiner ursprünglich anders ausgerichteten Intentionen ging Sfondratos Begeisterung für das Wirken Caterinas so weit, dass er selbst dieses Projekt mit einer jährlichen Pension von 18 *scudi* unterstützte.[200] Auch sonst belegen Zeugenaussagen den intensiven Kontakt zwischen dem Kardinal und seinem Schützling: Es wird berichtet, dass Caterina hohe spirituelle Autorität beim Kardinal genoss, der ihr volles Vertrauen schenkte, sie mit großem Respekt behandelte und sie als Predigerin in

286). Außerdem fand Caterina lediglich zwei Heiligenköpfe und den Cäcilienkörper. Eine dritte Variante der Auffindungsgeschichte bei dem Unbeschuhten Karmelit Filippo di San Paolo (1667, S. 276), nach der Maria und Cäcilie Caterina im Traum erschienen. Vgl. Antonazzi, 1980, S. 94.

195 Anhang, Quelle 287.

196 Antonazzi, 1980, S. 95.

197 Antonazzi, 1980, S. 160.

198 Antonazzi, 1980, S. 98.

199 Antonazzi, 1980, S. 98-99.

200 Antonazzi, 1980, S. 98. Siehe auch Anhang, Quelle 288.

verschiedenen, nicht genau bestimmten Frauenklöstern einsetzte.[201] Die Begegnungen Sfondratos und Paluzzis fanden in Kirchen statt, wobei Paolo Camillo einmal sogar auf einer Pilgerfahrt zu den sieben Basiliken Roms Caterina zu jeder Station bringen ließ. Bezeichnenderweise kam es dabei zu einem intensiven Gespräch in den Katakomben (der Überlieferung nach entweder in denen von San Lorenzo oder aber von San Sebastiano), in dem Sfondrato die Mystikerin fragte, welche Gaben die Körper der Seligen im Himmel genießen würden. Sie beantwortete die Frage zu seiner größten Zufriedenheit.

Exemplarisch scheint diese Episode Wertvorstellungen zusammenzuführen, die wesentliche Elemente von Sfondratos Cäcilienkult ausmachen. Die Verehrung der Märtyrergebeine geschieht im Bewusstsein, dass diese zukünftig mit den Seelen der Heiligen im Paradies vereinigt werden. Anlass zu solchen Reflexionen ist die Erfahrung der Katakomben als Lebensraum und letzte Ruhestätte der verfolgten Urkirche im Rahmen einer Pilgerfahrt.[202] Zur Annäherung an diese Phänomene bedient man sich weiblicher Spiritualität. Entsprechend setzte Paolo Camillo im Cäcilienkloster als Lebensführungsmodell eine zeitgenössische Mystikerin ein, die in ihren Idealen der frühchristlichen Märtyrerin Cäcilie entsprach. Damit konkretisierte der Kardinal so weit als möglich ein Leitbild für die Nonnen, das zeitliche und individuelle Aspekte gewissermaßen auf eine ideale Weiblichkeit hin transzendierte. Moralisch ergänzte somit Paluzzi im Kloster die textliche und bildliche Erfahrung Cäciliens, für die Sfondrato literarische und künstlerische Mittel eingesetzt hatte.

Auf den ersten Blick überrascht, dass alle Quellen, die sich nicht ausdrücklich mit Caterina beschäftigen, über deren Rolle im Kloster schweigen. Es ist aber denkbar, dass die panegyrische Ausrichtung der übrigen Dokumentation auf Paolo Camillo keinen anderen Protagonisten zuließ. Letztlich werden auch Ugonios sicher weithin bekannte Forschungen zur Kirche, welche bereits 1588 die Heiligenkörper lokalisierten,[203] in der auf Sfondrato zugeschnittenen Literatur übergangen. Hinzu kommt die ausdrücklich überlieferte Bescheidenheit Paluzzis, die es jener nicht gestattete, öffentliche Ehrungen zu empfangen, sowie ihre besondere Nähe zu Paolo Camillo, die ihr nahegelegt haben dürfte, hinter diesem zurückzutreten.

Analysiert man Caterinas Wirken im Verbund mit dem Sfondratos, wird der relativ große Spielraum deutlich, welchen der Kardinal weiblichen Aktivitäten zugestand, obwohl er jene konventioneller männlicher Autorität unterstellte. Diese Beobachtung kann noch größeren Anspruch auf Allgemeingültigkeit

201 Anhang, Quelle 289.

202 Zur Bedeutung der Katakomben, siehe Kapitel 7.

203 Vgl. Kapitel 1. 3 und insbesondere 4. 1.

erheben, wenn man sich vergegenwärtigt, dass auch die von Paolo Camillo besonders verehrten Heiligen wie die frühchristlichen Märtyrerinnen Cäcilie, Agnes und Katharina von Alexandrien, aber auch die mittelalterliche Mystikerin Katharina von Siena sowie Passitea Crogi, eine Charismatikerin seiner Epoche, durch eine starke Eigeninitiative in religiösen Fragen gekennzeichnet waren. Einen Präzedenzfall hierzu hatte sein Onkel Niccolò geschaffen, der Varanos Aufzeichnungen so herausgegeben hatte, dass trotz aller ordnenden Eingriffe der Charakter der Schreibenden gegenwärtig bleibt.

Über vergleichbaren Entfaltungsraum verfügten die nicht-geistlichen Sfondrato-Frauen auch, um die Kommunikation zwischen den Geschlechtern zu vertiefen. Kurz nach Paolo Camillos Antrittsbesuch im Cäcilienkloster erschienen dort zahlreiche weibliche Angehörige seiner Familie, wie die Mutter Sigismonda d'Este, die Schwester Anna und die Schwägerin Lucrezia Cibo.[204] Sie boten sich als Mittlerinnen an, um über Sfondrato beim Papst Privilegien für die Einrichtung zu erwirken. Dies gern akzeptierte Angebot zeigte unmittelbaren Erfolg und sollte langfristig die Infrastruktur des Konvents, besonders die Wasserversorgung, nachhaltig verbessern.

Während des Pontifikats Gregors XIV. wurde eine solch aktive Rolle der weiblichen Familienmitglieder zum Regelfall: Im März 1591 wird berichtet, dass fast alle Kardinäle den Sfondrato-Frauen einen offiziellen Besuch abstatteten.[205] Auch auf Karrieren nahmen diese Einfluss: Als es etwa Anna Sfondrato, Witwe des 1584 verstorbenen Ercole Visconti, Graf von Saliceto, nicht gelang, ihrem minderjährigen Sohn Onorato die Kardinalswürde zukommen zu lassen,[206] begann sie gegen Juni 1591, sich für ihren Schwager, Gaspare Alfonso Visconti, zu engagieren, der durch sie bereits Bischof von Cervia geworden war.[207] Ihr Unterfangen war wohl nur wegen des Todes des Sfondrato-Papstes nicht unmittelbar erfolgreich, konnte aber am 3. März 1599 unter Clemens VIII. realisiert werden.[208]

---

204 Anhang, Quelle 56 und 290.

205 Anhang, Quelle 291.

206 Zu Onorato, siehe Kapitel 1. 3. Nach Morigia („Della nobiltà della progenie del Sommo Pontefice Gregorio XIIII", unpaginierte Vorrede, in: Morigia, 1592; gleichlautend mit Morigia, 1591, unpaginiert) gebar Anna, die im Alter von 25 Jahren verwitwete, Ercole Visconti sieben Kinder, von denen 1591 noch sechs lebten: Die Söhne Annibale, Giovan Battista, Pietro Francesco und Onorato sowie die Töchter Sigismonda und Lucia. Letztere ist bereits 1592 als Nonne unter dem Namen Paola Francesca in San Paolo Converso dokumentiert.

207 Anhang, Quelle 292. Ähnlich BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 58 recto. Zur Berufung Viscontis in Cervia, siehe *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 164. Zu Gaspare Alfonso Visconti, dessen frühere Erhebung Paolo Camillo verhinderte, siehe auch Kapitel 1. 1.

208 Zur Kardinalserhebung Viscontis, siehe *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 6.

Den Hauptgrund für die relativ starken Entfaltungsmöglichkeiten der weiblichen Sfondrato stellte das Kloster der Angeliken von San Paolo Converso in Mailand dar, dessen die Familie tragende Funktion von deren männlichen Mitgliedern nicht nur geduldet, sondern sogar gefördert wurde.[209] Generell scheint es im Sfondrato-Kreis die Akzeptanz für ein eigenständigeres Vorgehen aller Angehörigen verstärkt zu haben auch, weil allein die Existenz dieser Institution garantiert hatte, dass die mit dem Tod Francesco Sfondratos 1550 eingetretene Krise das Fortkommen seiner Dynastie nicht ernsthaft gefährdete. Es handelte sich um den zentralen Sitz eines 1535 päpstlich anerkannten und nach der augustinischen Regel lebenden Frauenordens, in dessen Anfangsjahren bereits neben der Gründerin Ludovica Torelli, Gräfin von Guastalla († 1569, *in religione* Paola Maria),[210] die verwitwete und kinderlose Giulia Sfondrato (1496-1575, *in religione* Paola) hervorgetreten war.[211] Neben ihrem Bruder Francesco, welchem die Dynastie ihre Titel verdankte, und im Anschluss an diesen kann Giulia, die Großtante Paolo Camillos, als die eigentliche Urheberin des Familienaufstiegs gelten.[212] Wahrscheinlich war es auch ihre Stimme, welche 1535 den Ausschlag gab, den Konvent in der Pfarrei von Sant'Eufemia nahe ihres Familienpalastes anzusiedeln.[213] Nach dem Tod ihrer Schwägerin Anna Visconti 1538 brachte Giulia drei ihrer vier Nichten, der Geburt nach, Lavinia (1529-1601, *in religione* Antonia Maria),[214] Aurelia (1531-1603, *in religione* Paola Antonia),[215] und Paola (1537-1603, *in religione* Paola Maria)[216] im Kloster unter,[217] während die in der

209 Grundlegend Baernstein, 2002.

210 Das Sterbedatum in Morigia, 1592, S. 406.

211 Baernstein, 2002, S. 47-48. Die Lebensdaten Giulias nach Ponsiglione und Alghisi, 1992, S. 9, Fußnote 7. Baernstein (2002, S. 119) gibt fälschlicherweise 1562 als das Todesjahr Giulias an. Dahingegen erscheint es korrekt in dem beigefügten Stammbaum (Baernstein, 2002, S. 114). Siehe auch Felice Calvi in *idem*, 1881, Tafel I.

212 Baernstein, 2002, S. 119.

213 Baernstein, 2002, S. 119.

214 Càstano (1957, S. 15 und S. 28) vertauscht die Geburtsjahre von Lavinia und Aurelia. Lavinia wurde 1529, Aurelia dagegen 1531 geboren. Siehe Ponsiglione und Alghisi, 1992, Fußnote 1 auf S. 7-8. Das Todesjahr Lavinias *ibidem*, S. 8, Fußnote 4. Ein falsches Todesjahr in Baernstein, 2002, S. 114.

215 Die Lebensdaten nach Ponsiglione und Alghisi, 1992, S. 8. Baernstein nennt im Stammbaum (2002, S. 114) das richtige Geburtsjahr, widerspricht dem allerdings im Fließtext (2002, S. 113).

216 Die Lebensdaten nach Ponsiglione und Alghisi, 1992, S. 9. Unvollständig in Baernstein, 2002, S. 114.

217 Càstano, 1957, S. 28 und Fußnote 11.

Altersfolge dritte, Giulia die Jüngere (1533-1570, *in religione* Paola Francesca),[218] sich bereits dort befand.[219] Da die Schwestern ein ganzes Leben lang in San Paolo bleiben sollten, legte sie somit den Grundstein für die spätere Herrschaft ihrer Familie über die Institution.[220] Ihre Sternstunde kam jedoch 1552, als nach diversen Streitigkeiten die Inquisition die Klausur über die ursprünglich durch ein stark öffentliches Wirken ausgezeichnete Frauengemeinschaft verhängte, während das Schrifttum von Torellis spirituellem Berater, dem 1534 verstorbenen Giovanni Battista Carioni da Crema als ketzerisch verdammt wurde.[221] Angesichts eines solchen Angriffes und des drohenden Freiheitsverlustes zog sich die enttäuschte Ludovica Torelli allmählich aus ihrem Lebenswerk zurück,[222] während die andere prominente Frauenfigur der Angeliken, die charismatische Mystikerin Paola Antonia Negri, im Mailänder Konvent von Santa Chiara isoliert und inhaftiert wurde.[223]

Somit blieb unter den führenden Persönlichkeiten des Ordens nur noch Giulia übrig, welche das entstandene Machtvakuum besetzte.[224] Auch für sie hatte sich die Situation zunächst nicht als einfach dargestellt, bedeutete doch die Oktroyierung der Klausur, dass Witwen, die keine feierlichen Gelübde ablegten, unter den Insassen nicht mehr geduldet würden.[225] Rechtlich aber verlor die Nonne jegliche finanzielle und legale Autonomie: Ihr vormaliges Vermögen ging auf ihre Erben über; neuer Besitzerwerb fiel dem Kloster anheim.[226] Giulia übte jedoch das Sorgerecht über die 1550 verwaisten Kinder ihres Bruders aus, dessen zwei Söhne, Niccolò, der spätere Gregor XIV., und Paolo, der spätere Vater Paolo Camillos, unter ihrer Obhut weiterhin im Familienpalast unweit des Klosters lebten.[227] Sie erwies sich als überaus fähige Strategin und blieb als Witwe so lange in San Paolo wohnen, bis die bischöflichen Autoritäten sie 1554 zwangen, entweder die feierlichen Gelübde abzulegen oder aber die Klausur zu verlassen.[228] Giulia setzte sich daraufhin vorübergehend

218 Das Geburtsjahr kann aus der Quelle in Ponsiglione und Alghisi, Fußnote 1 auf S. 7-8 abgeleitet werden. Todesjahr in Ponsiglione und Alghisi, 1992, S. 11, Fußnote 16. Im Todesjahr stimmt Baernstein (2002, S. 114) überein, nennt aber 1535 als Geburtsjahr.

219 Càstano, 1957, S. 28, Fußnote 10.

220 Baernstein, 2002, S. 48.

221 Baernstein, 2002, S. 61-78.

222 Baernstein, 2002, S. 74-76.

223 Baernstein, 2002, S. 67-68.

224 Baernstein, 2002, S. 119.

225 Baernstein, 2002, S. 74.

226 Baernstein, 2002, S. 46.

227 Baernstein, 2002, S. 48.

228 Baernstein, 2002, S. 52.

aus dem Kloster ab, bis sie am 2. Dezember 1555 die Verwaltung des Familienvermögens in die Hände ihrer nun erwachsener Neffen gelegt hatte. Sechs Tage später wurde sie zur Angelike Paola und verblieb bis zu ihrem Tod im Konvent.[229] 1556, im Jahr nach dem offiziellen Eintritt Giulias in das Kloster, entstand durch die Eheschließung zwischen Paolo und Sigismonda d'Este ein neuer repräsentativer Kern des Geschlechts: Giulia wusste wahrscheinlich schon Ende 1555, dass ihre Blutsverwandtschaftsverpflichtungen nun weitgehend erfüllt waren und wandte sich einem neuen Betätigungsfeld zu, nachdem sie die Krisenzeit erfolgreich überbrückt hatte.

Innerhalb weniger Jahre verwandelte sie den Konvent in eine Machtbastion ihrer Familie, welche von 1564 bis 1630 die nahezu uneingeschränkte Kontrolle über das Priorat des Klosters ausüben sollte.[230] Die letzte Sfondrato-Priorin schied sogar erst 1665 aus dem Amt.[231] Neben Giulia und ihren vier Nichten traten auch Paolo Camillos Schwester Barbara, vier Töchter seines Bruders Ercole Sfondrato[232] sowie die Tochter seiner Schwester Anna, Lucia (*in religione* Paola Francesca),[233] nach und nach ins Kloster von San Paolo ein. Für den späteren Kardinal handelte zunächst seine Tante Aurelia (*in religione* Paola Antonia) und anschließend seine Schwester Barbara als Schatzmeister. Sie verwalteten seine Einkünfte aus den Abteien von Chiaravalle und San Pietro al Monte, die Paolo Camillo jährlich jeweils 10 000 *scudi* eintrugen.[234]

Besonders am Leben seiner Schwester Barbara, der Paolo Camillo eine persönliche Einführung in die Welt des Frauenklosters verdankte, nahm jener so regen Anteil, dass diese einen nicht unerheblichen Einfluss auf ihn ausüben konnte.[235] Eine zeitgenössische Quelle drückt dies folgendermaßen aus: „Alle Welt wusste, wie sehr Kardinal Sfondrato seine Schwester liebte und dass er alles für sie tun würde, so dass viele, die einen Gefallen von ihm benötigten, sich ihrer Fürsprache anvertrauten. Sie appellierte immer für andere an die Großherzigkeit ihres Bruders."[236] Dieser Sonderstellung entsprechend hinterließ ihr Paolo Camillo testamentarisch einen Ring mit Cäcilienreliquien, den er immer getragen hatte,[237] und weitere, nicht genauer präzisierte Überreste der

229 Baernstein, 2002, S. 52 und S. 206, Fußnote 91. Im Stammbaum nennt Baernstein fälschlich 1562 als Eintrittsjahr Giulias.

230 Baernstein, 2002, S. 121.

231 Baernstein, 2002, S. 179.

232 Baernstein, 2002, S. 114.

233 Morigia, 1591 und 1592, jeweils unpaginiert.

234 Baernstein, 2002, S. 141 und S. 240, Fußnote 96.

235 Baernstein, 2002, S. 155.

236 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 293.

237 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 320.

Märtyrerin.[238] Die 1566 geborene Barbara kam 1573 nach San Paolo, wo sie von ihren Tanten wohl schon in der Absicht erzogen wurde, eines Tages deren Erbe in der Führungsposition des Konvents anzutreten.[239] Am 8. Januar 1581 nahm ihr Carlo Borromeo selbst die feierlichen Gelübde ab.[240] In einem Brief, den ihr Paolo Camillo wohl am 30. Januar sandte, setzte er sich intensiv mit ihrer neuen Lebenssituation auseinander. Eigene Erfahrungen mögen hier eine Rolle gespielt haben, da er im Folgejahr selbst zum Priester geweiht werden sollte. Er pries ihre mystische Vermählung mit Christus, ihrem göttlichen Gemahl, und forderte sie auf „ein leuchtender Spiegel zu sein, in dem sich der Herr wie in einem reinsten Kristall spiegeln könne."[241] Die von Sfondrato besungene Keuschheit stand in unmittelbarer Beziehung zu den Wertvorstellungen des frühen Christentums. Dies hatte kein anderer als Carlo Borromeo betont, der Barbara am Tage ihrer Einkleidung – sehr zum Missfallen ihrer Tanten – den Ordensnamen Agata verliehen und sie damit zur Nachfolge der Blutzeugin aus Catania angehalten hatte.[242] Ganz in diesem Sinne sollte Carlo Bascapè, Barbaras barnabitischer Beichtvater, seinem Schützling in einem Brief von 1613 empfehlen, im Kloster die Lektüre der jungfräulichen Märtyrerinnenakten anzuregen.[243] Denn diese enthielten viele Informationen über die christliche Antike, die sich gut gegen die Ketzer der Gegenwart verwenden ließen.

Während hiermit ein geistiger Kontext beschrieben ist, welcher dem römischen von Barbaras Bruder entspricht, ist es für eine Deutung von Paolo Camillos Mäzenatentum von größtem Interesse, dass auch seine Schwester 1614, in ihrer dritten Amtszeit als Priorin, in der inneren, den Nonnen vorbehaltenen Kirche von San Paolo Converso einen Sakralraum als Ort der Märtyrerinnen und ihrer jungfräulichen Nachfolge gestaltete.[244] Die Kernstücke ihrer Kapelle stellen ein *pastiche* aus Objekten dar, die entweder Barbara oder aber der Gemeinschaft der Angeliken geschenkt worden waren. Deren heterogene Herkunft verdeutlicht, wie in Santa Cecilia, eine Funktion, welche als politische und soziale Konstante der Märtyrerverehrung im Katholizismus bezeichnet

238 Giuliani, 1998, S. 177.

239 Baernstein, 2002, S. 154.

240 Baernstein, 2002, S. 155.

241 Teile dieses Briefes sind zitiert in Càstano (1957, S. 357), welcher das Schreiben allerdings ins Folgejahr datiert.

242 Baernstein, 2002, S. 164-165.

243 Siehe Baernstein, 2002, S. 165-166. Siehe *ibidem*, 2002, S. 248, Fußnote 84 aus Bascapè, *Lettere episcopali*, XXV, Brief 162 vom 25. Januar 1613: „Contiene ancora molti punti d'antichità i quali dovrebbono valer molto contra gli heretici de' nostri tempi."

244 Es handelte sich um die erste Kapelle links (Giuliani, 1998, S. 181).

werden kann: Der gemeinsame Kult diente der Etablierung und der Pflege eines Netzwerks.

Barbaras Kapelle kann heute nur aufgrund von Quellen ansatzweise rekonstruiert werden:[245] Die Altartafel, eine Gabe der Margherita (*in religione* Maura Lucenia) Farnese (1567-1643), der Schwester des Sfondrato-Kardinals Odoardo Farnese, aus Parma an den Konvent, zeigte die heilige Thekla.[246] Deren Übergabe an San Paolo scheint die gesamte Dekorationskampagne ausgelöst zu haben.[247] Darunter wurde eine halbfigürliche Darstellung der Agathe angebracht, die man Barbara (*in religione* Agata) vermutlich aufgrund ihres Ordensnamens geschenkt hatte.[248] Dieses Gemälde wurde wohl als Predella horizontal verlängert, wobei man zu beiden Seiten des ursprünglichen Bildnisses jeweils drei weitere hinzufügte:[249] Agathe war demnach von Barbara, Katharina von Alexandrien, Lucia, Ursula, Katharina von Siena und einer heiligen Therese umgeben.[250] Anscheinend zwischen diesen beiden Werken wurden zwei Truhen befestigt,[251] auf deren zum Betrachter gewandten Längsseiten jeweils die Körper Cäciliens und Agnes' angeblich so gemalt worden waren, wie man deren Gebeine einst in den Kisten gesehen hatte. Dies war zumindest die Mailänder Meinung. Denn in Rom dürfte man den skelettierten Zustand des Agneskörpers bei der Auffindung zu gut gekannt haben, um ihn für darstellenswert zu halten.[252] Auch wusste man dort sehr wohl, dass die Cäcilienreliquien den Zypressensarkophag, in welchem diese aufgefunden worden waren, nie verlassen hatten.[253] Es handelte sich daher nur bei Agnes um die ursprüngliche Truhe. Im anderen Fall, so Bosio, war es die von Sfondrato für die Ausstellung des Körpers gefertigte Holzkiste, welche von diesem an das Mailänder Kloster

245 Für entsprechende Versuche, siehe Giuliani, 1998, S. 186-187 und Baernstein, 2002, S. 165-166. Meine Rekonstruktion der Kapelle basiert auf einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen Angaben, Anhang, Quelle 294 (angezeigt und partiell zitiert in Giuliani, 1998, S. 186-187) und einer mir freundlicherweise von Prudence Renée Baernstein zugesandten Quelle (Anhang, Quelle 295).

246 Baernstein (2002, S. 165) spricht fälschlich von Agathe. Siehe dagegen Giuliani, 1998, S. 186.

247 Anhang, Quellen 294-295.

248 Anhang, Quellen 294-295.

249 Anhang, Quellen 294-295.

250 So könnten die Angaben in Giuliani (1998, S. 186) gedeutet werden. Baernstein (2002, S. 165) identifiziert die genannte Therese sicher zu Unrecht mit der noch nicht kanonisierten Therese von Avila, welche sie überdies eine Dominikanerin nennt.

251 Baernsteins Angabe (2002, S. 165), dass sich zwei Kisten voller Cäcilienreliquien unter dem Altar befunden hätten, entbehrt jeder Grundlage.

252 Zum Zustand des Agnes-Körpers, siehe Kapitel 1. 3.

253 Vgl. Kapitel 1. 3.

gesandt wurde.[254] Beide Objekte konnten, selbst wenn sie keine Körperteile enthielten, als Berührungsreliquien der Märtyrerinnen gelten.[255] Eine an den Truhen angebrachte Inschrift wies auf deren Herkunft hin und betonte, dass sie Sfondratos persönliche Gabe an seine Schwester darstellten.[256] Überdies verdankte Barbara dem Einsatz ihres Bruders beim Papst, dass der Kapellenaltar mit Ablässen für die Nonnen versehen wurde, die hier beteten oder am Fest der heiligen Agathe – und das heißt am Namenstag der Stifterin – beichteten und die Kommunion empfingen.[257]

Wie ihr Bruder in Santa Cecilia so konzipierte auch Barbara in San Paolo Converso ihren Sakralraum als personalisierten Reliquienort, in dem eine angeblich wirklichkeitsgetreue Bildlichkeit die Begegnung mit den heiligen Objekten steuerte und intensivierte. Die Inschrift, die wohl die Stirnwand der Kapelle zum Schiff zierte, wies wie im römischen Trastevere deutlich auf die Stifterin hin und artikulierte deren Erlösungshoffnung.[258] Auch wenn Barbaras Anlage deutlich später und als Imitation der ihres Bruders entstand, so zeigt sie doch im Kult der jungfräulichen Heiligen, bei denen es sich überwiegend um frühchristliche Märtyrerinnen handelte, Elemente einer Familientradition, die vermutlich bereits im Wirken Paolo Camillos praktiziert wurden. Dessen Einsatz für den Konvent in Trastevere ist jedenfalls sicher auch aus seiner Vertrautheit mit San Paolo Converso zu erklären, zumal er durch seine Übersendung der Holztruhe als Berührungsreliquie der Cäcilie eine symbolische Verbindung der beiden Institutionen etablieren sollte.

---

254 Bosio, 1600, S. 159: „Hanc novam deinde ligneam capsam à se factam, posteaquam sacrum Corpus pristino loco redditum est, dono misit Mediolanum Monasterio Virginum B.[eati] Pauli, in quo & Sorores, & aliae ex sua familia Virgines, & Affines Deo se dedicarunt." Siehe auch Gallagher, 1999, S. 320, Fußnote 82.

255 Diese Bemerkung steht im Gegensatz zu Giuliani (1998, S. 187) und Baernstein (2002, S. 165-166).

256 Mailand, Archivio storico di San Barnaba, A Akte 12, *De controversia M. M. Angelicarum S.*[*ancti*] *Pauli*, Faszikel I, Nr. 6: „Nelle due casse di S.[anta] Cecilia et S.[ant']Agnese, vi è quest'inscrittione: Paulus Sfondratus. Tit.[ulus] S.[anctae] Ceciliae, has arcas Roma, Agathae sorori, Mediolani misit." Ich verdanke den Hinweis auf diese Quelle und die von mir leicht revidierte Abschrift Anna Bortolozzi.

257 Baernstein, 2002, S. 166.

258 Mailand, Archivio storico di San Barnaba, A Akte 12, *De controversia M. M. Angelicarum S.*[*ancti*] *Pauli*, Faszikel I, Nr. 6: „Capella di S.[anta] Tecla / Vi stanno inscritte dalle due parti della facciata di questa capella queste parole: Et sicut beatissimam Teclam de tribus atrocissimis tormentis liberasti, sic liberari digneris animam famulae tuae in hora mortis suae." Ich verdanke den Hinweis auf diese Quelle und die von mir leicht revidierte Abschrift Anna Bortolozzi.

2. 3 Sfondrato als Pilger und Eremit

Angesichts fortwährender Verstrickungen in die Tagespolitik, welche neben seine außergewöhnliche Förderung des Blutzeugenkultes traten, dürfte die Meinung über Sfondratos eigentliche Absichten geschwankt haben. Noch heute ist eine ausgewogene Bewertung seiner Interessen unmöglich. Leichter kann hingegen seine Selbstdarstellung in Rom analysiert werden. Sie umfasst neben der herausragenden Verehrung der städtischen Märtyrerinnen vor allem die Rolle des büßenden Pilgers. In den wenigen überlieferten Selbstzeugnissen präsentiert er sich als reuiger Sünder, der nur allzu leicht den Versuchungen der Welt erliege. Obwohl solch abwertende Urteile gemeinhin gegenüber als heilig befundenen Gestalten ausgesprochen werden, mit denen sich der Kardinal in schmerzhaftem Kontrast weiß, wohnt ihnen doch ein solches Bewusstsein von Öffentlichkeit inne, dass man sie als Versuche betrachten kann, das eigene Erscheinungsbild in der Gesellschaft zu gestalten. Dieser Leitgedanke bestimmt auch sein Grabmal in Santa Cecilia, das eine büßende Selbstzurücknahme und –kasteiung vor dem ausgestellten Märtyrerinnenkörper inschriftlich wie künstlerisch perpetuiert.

Zahlreiche Episoden belegen eine solche Einschätzung: Nachdem Paolo Camillo am 17. März 1607 inkognito über Rom nach Frascati gereist war, schrieb er an den als heilig verehrten Giovanni Battista Vitelli nach Foligno, dass ihn bereits die bloße Nähe des Papsthofes verstört habe und er sich nun einsam auf das Verkündigungsfest vorbereite.[259] Er kenne – heißt es kurze Zeit später in einem Brief an denselben Adressaten – seine „Schwäche“ und sein „Elend“, die ihn in einer entsprechenden Umgebung Ablenkungen und Verfehlungen aussetzen würden.[260] Sein innerer Dämon sei nur durch Fasten und inbrünstiges Gebet zu besiegen.[261] Ein entsprechendes Verhalten verordnete Sfondrato nicht nur sich selbst, sondern auch seiner unmittelbaren Umgebung. Überrascht berichten die *avvisi* im Jahre 1601, dass der Kardinal am Vortag des Cäcilienfestes gemeinsam mit der Anordnung, am folgenden Morgen die Kommunion zu empfangen, seinem gesamten Hofstaat ein Fasten bei Wasser und Brot auferlegt habe.[262]

Als Bußakt können auch Sfondratos inszenierte Pilgerfahrten betrachtet werden. Im Heiligen Jahr 1600 wird sein Vorhaben berichtet, dreißig Mal in

259 Anhang, Quelle 296.

260 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 297.

261 Sfondrato in Cirocchi, 1636, S. 161: „Ma il mio Demonio, che sono io stesso, non si caccia, se non in oratione ferventissima, & ieiunio [= digiuno].“

262 Anhang, Quelle 298.

Sackleinen gekleidet zu Fuß zu den Patriarchalbasiliken Roms zu wandern, ohne von der Sonderregelung für Kardinäle Gebrauch zu machen, welche diese autorisierte, sich einen umfassenden Ablass durch ein dreimaliges Aufsuchen der Kirchen zu sichern.[263] Eine beeindruckte Öffentlichkeit folgerte, dass man an dieser Handlung ermessen könne, wie intensiv Paolo Camillos Frömmigkeit sei. Ein anderer *avviso* stockt diese Pilgerfahrten sogar auf vierzig auf.[264] Sfondrato wolle sie täglich, hintereinander und im Verbund mit spirituellen Exerzitien unternehmen und hätte sich hierfür beim Papst ausbedungen, vierzig Tage lang dem kurialen Leben und seinen Ämtern fernbleiben zu dürfen. Erstaunt fügte der Berichterstatter hinzu, dass Sfondrato diese Bußgänge auch bei schlechtem Wetter und überwiegend zu Fuß unternehmen würde. Die Fortbewegungsart wurde nicht beliebig gewählt: Wie aus einem Kommentar zum Verhalten des mit ihm im engen Kontakt stehenden Guerra hervorgeht, wurde der Fußmarsch als direkte Anspielung auf die Demut Christi verstanden.[265]

Kurze Zeit später verkündet ein *avviso* sogar, dass Sfondrato sich als Kapuziner aus der Welt in ein Kloster zurückziehen wolle, weswegen er all sein Hab und Gut verkaufe, und dass seine Entscheidung von mindestens vier Mitgliedern seines Hofstaates mitgetragen würde.[266] Die Wahl gerade dieses Ordens überrascht kaum: Die Kapuziner galten als Vorreiter in der Durchführung nachtridentinischer Reformen, sowohl hinsichtlich ihrer Organisation als auch ihrer Spiritualisierung des religiösen Empfindens und Betonung der nötigen Selbstläuterung.[267] Entsprechend hatte auch Sfondratos Vorbild Guerra 1567 versucht, gerade in diesen Orden einzutreten.[268] Die *avvisi* erwähnen ferner ausgiebig das „übliche einsame Leben", das Sfondrato in Sant'Angelo in Piavola führe, wie es etwa 1599, aber auch 1605 dokumentiert ist.[269] Generell scheint Paolo Camillo lange Zeiträume, vor allem während der Sommermonate, in Klöstern verbracht zu haben. Als Protektor der Olivetaner standen ihm dabei die eremitischen Ansiedlungen dieses Ordens besonders offen: Neben Tivoli ist dies, für den Sommer 1592, für San Michele in Bosco in Bologna,[270] für den von 1597 von Monte Morcino bei Perugia und für das Frühjahr von 1599 für Monteoliveto Maggiore

263 Anhang, Quelle 299.
264 Anhang, Quelle 300.
265 Nardi, 1984, S. 49.
266 Anhang, Quelle 301.
267 Siehe grundlegend Cuthbert, 1929. Für Informationen zu den Kapuzinern danke ich Lance Lazar.
268 Nardi, 1984, S. 24-25.
269 Anhang, Quellen 302-303.
270 Vgl. Kapitel 1. 1 und 3.

belegt.[271] Sfondratos Hang zum Einsiedlertum könnte sich daher auch im Dialog mit der Klosterwelt des ihm anvertrauten Ordens entwickelt haben oder sogar entstanden sein. Eine gewisse geistige Affinität zwischen dem Kardinal und der Institution ist jedenfalls kaum zu leugnen, auch wenn das Verhältnis – wie erwähnt – keinesfalls frei von Animositäten war.[272]

Anfang Juli 1597 berichtet man über die harschen Kultpraktiken, denen sich Sfondrato in Tivoli aussetze; unter anderem habe er sieben Stunden lang kniend gebetet.[273] Ende des Monats werden die Bußakte noch intensiver: Es heißt, dass Paolo Camillo sich allen weltlichen Dingen geradezu „entfremdet" habe, um kontinuierlich fasten und beten zu können.[274] Kurz später kehrte Sfondrato nach Rom zurück, aber lediglich, um von hier aus zu einer sommerlichen Pilgerfahrt aufzubrechen. Sie sollte ihn über das franziskanische Heiligtum von La Verna in der heutigen Provinz Arezzo, das Kamaldulenserkloster San Salvatore di Monte Corona (bei Umbértide in der heutigen Provinz Perugia) und die wiederum franziskanische Portiuncula ins Olivetanerkloster von Monte Morcino bei Perugia führen, wo er den Sommer verbringen wollte.[275] Anscheinend unternahm er zumindest Etappen dieser Reise nicht allein. So pilgerte er etwa am 1. August mit einer Gruppe von Franziskanern aus Tivoli zu Fuß zur Madonna degli Angeli,[276] offensichtlich in der Absicht, den von Franziskus veranlassten *Perdono*-Ablass zu erlangen, der in der Zeit vom 31. Juli bis zum 2. August gewährt wird. In Rom wurde ihm dies als „heilige und fromme Handlung" bescheinigt.[277]

Sfondratos Franziskus-Verehrung entsprach der spirituellen Grundhaltung seiner Epoche; in den Jahrzehnten zwischen dem Ende des 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts kann der umbrische Ordensgründer geradezu als Modell eines Heiligen betrachtet werden.[278] Entsprechend bedachte Paolo Camillo auch dessen römischen Wirkungsort, die Klosterkirche von San Francesco a Ripa, mit einem künstlerisch bedeutenden Geschenk, dem – heute verschollenen – Gemälde *Die Ekstase des von zwei Engeln getragenen Franziskus von Assisi*

271 ASV, Segreteria di Stato, Avvisi, 126, nicht numeriertes Blatt: „Di Roma li 6 di febraro 1599 [...] Il Card.[ina]le Sfondrato parti di quà hiermattina per andar nel Monasterio di Monte Oliveto à Siena à starsi là due, o tre mesi, et poi tornare à Roma [...]"

272 Vgl. Kapitel 1. 3.

273 Anhang, Quelle 304.

274 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 305.

275 Anhang, Quelle 306.

276 Anhang, Quelle 307.

277 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 307.

278 Askew, 1969, S. 280.

des Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino.[279] Nachdem die Benediktiner Franziskus den Ort für seine Aufenthalte in der Ewigen Stadt überlassen hatten, pflanzte dieser im Klostergarten persönlich einen Granatapfelbaum, der noch Jahrhunderte später, weit über die Entstehungszeit des Cäcilienaltars hinaus, verehrt wurde.[280] Sfondrato dürfte diesen Sachverhalt gekannt haben, welcher ihn vielleicht bei der Wahl der Ornamentik in seiner Titelkirche beeinflusste.[281]

Als Höhepunkt von Paolo Camillos Franzikus-Kult kann jedoch sein Versuch gelten, gemeinsam mit dem Kustoden des Grabes, Giandonato Caputo da Copertino, im Sommer 1607 dessen Körper in San Francesco in Assisi zu rekognoszieren.[282] Dies rief den erbitterten Protest der Stadtverwaltung hervor, welche sich mit den Franziskanern die Verantwortung für die Reliquien teilte.[283] Hierauf wies, nach Absprache mit dem Papst, der Staatssekretär Scipione Borghese Kardinal Gaspare Alfonso Visconti, den Ordensprotektor, an, künftige Ausgrabungen in der Basilika zu verbieten.[284] Weil sich Visconti persönlich für ihn einsetzte, unterblieb jeder offizielle Hinweis auf Sfondratos Initiative. Er verwies hierbei entschuldigend auf ein Wiederaufleben von Paolo Camillos Entdeckerdrang im Anschluss an die Körperfunde in Santa Cecilia und Sant'Agnese,[285] verschwieg aber wohlweislich, dass es sich um den Bruder seiner Schwägerin handelte, der er seinen ersten Karrieresprung verdankte. Diese Episode zeigt noch einmal deutlich, wie sehr das Prestige eines Ortes auch durch die Anwesenheit von Heiligenkörpern definiert wurde, hatte doch die Stadtverwaltung gefürchtet, dass Sfondrato die Reliquien entwenden wolle.[286] Zur Rekognoszierung könnten den Kardinal Berichte angeregt haben, dass der unversehrte und aufrecht stehende Franziskus in einer Krypta unter der Unterkirche von Assisi gesehen worden sei. In ihnen finden sich Topoi, die auch in der Beschreibung des Cäcilienleichnams vorkommen:[287] Der Körper sei „so

279 Baglione, 1995, I, S. 373: „Parimente nel Choro de' Frati di San Francesco a Ripa v'è di sua mano un s.[an] Francesco in estasi con due Angeli, che lo reggono; il quale è originale, & a quel luogo donollo il Cardinale di s.[anta] Cecilia Sfondrato." Zur Geschichte des Bildes, siehe Röttgen, 2002, S. 249, Nr. 28.

280 Panciroli und Posterla, 1725, S. 410.

281 Vgl. Kapitel 7.

282 Parisciani, 1978.

283 Parisciani, 1978, S. 195.

284 Dokumentation in Parisciani, 1978, S. 203 aus ASV, Fondo Borghese, serie I, 930, ff. 278 verso-279 verso.

285 Parisciani, 1978, S. 202, publiziert Viscontis Brief, Dokument Nr. 7 aus ASV, Fondo Borghese, serie III 131 A, ff. 144 recto-verso.

286 Parisciani, 1978, S. 202, Dokument Nr. 8 aus ASV, Fondo Borghese, serie III, 131 A, f. 146.

287 Für die Topoi der Unversehrheit und des Duftes, siehe Kapitel 1. 3. Zum Ersteren auch ausführlich Kapitel 9.

unversehrt gewesen, als habe er am Tag zuvor zu schlafen angefangen".[288] Zudem habe ein einzigartiger, übernatürlicher Duft die Krypta erfüllt.[289]

Sfondratos Lebensstil verdeutlicht, dass der Kardinal die Existenzformen der Pilgerschaft und des Eremitentums als unmittelbar verbundene erlebte. Beide kennzeichnet eine bewusste Abkehr von den Alltagsgeschäften und der vertrauten Umgebung. Die hierdurch ermöglichte Hinwendung zur Kontemplation und der Rückzug in die Einsamkeit ermöglichen Buße und geistige Läuterung. Mit einem entsprechenden Verhalten bereitete sich Paolo Camillo etwa auf die Reliquienrekognoszierung von Sant'Agnese vor.[290] Im Falle seiner Titelkirche dürften sich die Dinge ähnlich verhalten haben. Cäcilie selbst bot ihm und seiner Umgebung hierzu ein Rollenmodell mit vielschichtigen Anknüpfungspunkten, welches die Figur aktivierte.

Weitere Arbeiten, welche in Santa Cecilia unter Sfondrato ausgeführt wurden, bestärken eine solche Deutung. Entsprechend zum offiziellen Lebensideal des Kardinals finden sich hier nämlich zahlreiche Eremitendarstellungen. Wie die Marmorplastik bekunden diese das Bemühen, eigene Wertvorstellungen in Kunstwerke einfließen zu lassen. Eine Quelle, die aus einem für Sfondrato äußerst bedeutenden Umfeld stammt, rechtfertigt eine solche Deutung. Es handelt sich um einen Kardinalsspiegel, den Fabio Albergati anlässlich der Erhebung Odoardo Farneses verfasste und der 1598 gedruckt wurde.[291] In seiner Schrift entwirft der Autor die ästhetischen Grundlagen eines malerischen Ausstattungsprogramms für einen Kirchenfürsten, das diesen nicht nur erfreuen,

288 Übersetzung des Verfassers aus Parisciani, 1978, S. 210 aus ASV, Fondo Borghese, serie I, 799, ff. 221-233 verso, besonders f. 225 verso, von „così incorotto, come se il giorno avanti incominciasse à dormire".

289 Paraphrasiert aus Parisciani, 1978, S. 210, aus ASV, Fondo Borghese, serie I, 799, ff. 221-233 verso, besonders f. 225 verso.

290 Vgl. Kapitel 1. 3 und 9.

291 In der kunsthistorischen Literatur würdigte zuerst Robertson (1992, S. 205) diesen Traktat. Sie datiert ihn ins Jahr 1597, zitiert aber (Fußnote 285 auf S. 265-266) aus einer vermeintlichen Ausgabe von 1591. Irrtümlich erwähnt auch Fasano Guarini (1960) drei frühe Editionen des Traktates, der Odoardo anlässlich dessen Ernennung gewidmet worden sei. Diese Erhebung erfolgte jedoch 1591, während die von Fasano Guarini angegebenen Editionen auf 1589 (Bologna) sowie 1598 und 1599 (Rom) datiert werden. Aus einer Analyse der Erstausgabe von 1598 geht folgender Sachverhalt hervor: Albergati verfasste den Kardinalsspiegel 1591 anlässlich der Erhebung Odoardos, widmete ihn aber am 6. Mai desselben Jahres dem Farnese-Höfling Gabrielle Bambasi. Gedruckt wurde er erstmals 1598 bei Guglielmo Facciotti in Rom auf Veranlassung von Giovanni Angelo Ruffinelli, der das inzwischen erweiterte Manuskript von Albergati erhalten hatte. Dieser widmete das Buch am 12. Februar desselben Jahres Odoardo. Vgl. Albergati, 1598, unpaginierte Vorreden.

sondern zur tugendhaften Erfüllung seines Amtes anhalten solle.[292] Besonders, so Albergati, sei die Darstellung von Taten geeignet, die Frömmigkeit und religiöse Hingabe bekundeten, wie die Malereien, die Gregor von Nyssa zu Tränen gerührt hätten.[293] Dehnt man die Inhalte der von Albergati geforderten Gemälde, denen die Eremitendarstellungen sicherlich entsprachen, auf andere Medien aus, so entspricht auch die Cäcilienstatue dem eingeforderten Kunstideal.

Insgesamt sind in der Basilika drei Einsiedlerzyklen dokumentiert, die alle zum Abschluss der Restaurierungskampagne entstanden sein dürften. Die für das Erscheinungsbild des eigentlichen Kirchenraums wichtigste Bildfolge sind die inzwischen verloren gegangenen und in der Kunstliteratur nur unzureichend beschriebenen Fresken des Römers Giovanni Zanna, genannt Pizzica, monumentale und sicherlich ganzfigurige Darstellungen von „heiligen Eremiten und anderen", welche an der Außenwand des Nonnenchores angebracht waren.[294] Während – laut Baglione – Zannas Fresken keine umfangreichen Landschaftsdarstellungen beinhalteten, sieht es bei den beiden übrigen Zyklen anders aus. Einer von diesen ist unter dem Nonnenchor angebracht. Der Chor befindet sich über einem inneren Narthex, von dem sich fünf Pfeilerarkaden in den Innenraum der Basilika öffnen. Diesen deckt ein Tonnengewölbe mit Stichkappen. Die so entstandenen Lünetten dekorierte der Landschaftsmaler „Fabrizio aus Parma" mit Szenen von Einsiedlern, die – laut Baglione – „in ihrer Einsamkeit Gott dienten und sich ihrer Ruhe erfreuten".[295] Diese Fresken finden im dritten und umfangreichsten Eremitenzyklus der Basilika ein Gegenstück. Es handelt sich um die Dekoration des Vestibüls der Cappella del Bagno, das nahe beim Nonnenchor und inneren Narthex liegt.[296]

Paul Bril (1554-1626) gestaltete in den Lünetten der Schmalseiten ebenso wie an Decke und Wänden des Ganges eine Serie von insgesamt dreizehn einzeln gerahmten Landschaftsbildern mit Eremiten,[297] wobei er – wie Bosio ausdrücklich hervorhebt – in dem Bereich unter dem Gesims weibliche und männliche Standesvertreter mischte. In einem der Fresken treten hierbei sogar beide

292 Anhang, Quelle 308.

293 Es handelt sich um eine Malerei, die Abraham und Isaak darstellte. Siehe Freedberg, 1989, S. 70 und S. 78, Fußnote 16. Die dort angegebene Quelle ist Gregor von Nyssa, *Oratio de deitate filii et spiritus sancti*, Patrologia Greca, 46, Spalte 572 C.

294 Anhang, Quelle 309 (Übersetzung des Verfassers).

295 Anhang, Quelle 310 (Übersetzung des Verfassers).

296 Siehe zur Cappella del Bagno ausführlich Kapitel 1. 3 und 4. 2.

297 Im Gegensatz zur Behauptung Bagliones handelt es sich nicht um acht, sondern um dreizehn Landschaften. Siehe hingegen Baglione, 1995, I, S. 296: „Et a s.[anta] Cecilia in Trastevere a man diritta, dov'è il bagno della Santa, per il Cardinal Santa Cecilia Sfondrati, colorì a fresco otto paesi diversi." Vgl. Hendriks, 2003, S. 57-60 sowie S. 176-179, Nr. IX.

Geschlechter gemeinsam auf: Es zeigt die Ägyptische Maria, der Zosimus ihre letzte Kommunion reicht. Dieser Bildgedanke wurde jedoch weder speziell für Santa Cecilia formuliert noch geht er auf Bril zurück: Dessen Fresken sind vielmehr druckgraphischen Quellen verpflichtet, die ihrerseits wieder literarische Vorbilder evozieren.[298] Zusammen mit der Beschriftung der Stiche erleichtert dies eine umfassendere Deutung der Malereien. Deren Vorlagen stammen mit einer Ausnahme aus zwei Corpuswerken, die Mitglieder der Künstlerfamilie Sadeler nach Entwürfen von Marten de Vos anfertigten.[299] Drei Szenen – und zwar die der weiblichen Eremiten – rezipieren Blätter der Folge *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum* von Justus Sadeler.[300] Hingegen können drei der Szenen Brils auf die von Johannes und Raphael Sadeler geschaffene Serie der *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum* zurückgeführt werden. Wie aus deren vollständigem Titel hervorgeht, fußte diese auf Mönchlegenden, die man dem heiligen Hieronymus zuschrieb und teilweise heute noch zuschreibt.[301] Zweifellos lieferte hierbei die Beschäftigung mit der vielleicht von dem Kirchenvater stammenden Schrift einen entscheidenden Anstoß zur Entstehung der Serie. Dieses verdeutlicht etwa das sowohl von Bosio als auch von dem Textautor der letztgenannten Sadeler-Ausgabe verwendete lateinische Wort „eremicola" für „Eremit", welches dem Sprachgebrauch des sogenannten Hieronymus entstammt.[302]

Kunsthistorisch betrachtet sind die Fresken Brils und die mit ihnen verbundenen Fabrizio da Parmas in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen und

298 Jones (1988, S. 34, Fußnote 15) gelang es erstmalig, sechs Darstellungen Brils auf druckgraphische Vorlagen zurückzuführen. Diejenige einer weiteren Szene war bereits bekannt.

299 Für eine Faksimile-Ausgabe beider Serien, siehe *Imagines boni et mali*, 1966. Hans Mielke vermutet eine Entstehung der *Solitudo sive vitae patrum Eremicolarum* um 1588, da die Vorzeichnungen von De Vos 1585 und 1586 datiert seien. Mielke in *Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner*, 1975, S. 182-183, Nr. 286.

300 Die posthum von Justus' Witwe Cäcilie der Elisabetta Delfina gewidmete Ausgabe der Reihe trägt den Titel SOLITVDO SIVE VITAE FOEMINARVM ANACHORITARVM AB IVSTO SADELER M.DC.XXI. Im Untertitel wird Elisabetta Delfina als „verae virtutis imago" bezeichnet, was auf die Entsprechung zwischen der Widmungsträgerin und den weiblichen Eremiten hindeutet. Jones (1988, S. 34, Fußnote 15) schreibt die Umsetzung der Vorlagen von Marten de Vos Jan Baptist Collaert I zu. Dies steht jedoch im deutlichen Gegensatz zu der von Cäcilie Sadeler verfassten Widmung an Elisabetta Delfina, in welcher die Arbeiten ausdrücklich als Werke ihres verstorbenen Mannes bezeichnet werden.

301 Der volle Titel lautet *SOLITVDO SIVE VITAE PATRVM Eremicolarum per antiquissimum Patrem D. Hieronymum eorundem primarium olim conscripta: iam verò primùm aeneis laminis, idque Ioannis et Raphael: SADELER fratrum impensis scalp: et excisa.* Die Serie trägt weder ein Publikationsdatum noch einen –ort.

302 Siehe den Lexikoneintrag im *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, II, 1954, S. 287.

führen ebenso wie die Cäcilienstatue eine folgenreiche Neuerung in die Geschichte des römischen Kirchenraums ein. Als Rezeption der Schlüsselwerke Polidoro da Caravaggios in der Kapelle von Fra Mariano del Piombo in San Silvestro al Quirinale[303] stellen sie das früheste Beispiel des Bildthemas der eremitischen Landschaft in einem Sakralbau der Ewigen Stadt dar. Es ist allerdings aufgrund der in dieser Studie erarbeiteten Ergebnisse unbedingt festzuhalten, dass entscheidende Anregungen hierzu mit größter Wahrscheinlichkeit aus Norditalien stammten, insbesondere aus der im Cinquecento durch eine große Innovationsfreude gekennzeichneten Emilia. In einem profanen Kontext hatte Paul hingegen, gemeinsam mit seinem älteren Bruder Matthijs, dieses Sujet schon deutlich früher verarbeitet. So bevölkern etwa zahlreiche Einsiedlerszenen das Gewölbe der *Galleria delle Carte Geografiche* im Vatikanischen Palast, die der Ältere assistiert von dem Jüngeren für Papst Gregor XIII. ausführte.[304] Auch sonst entsprachen die in Anlehnung an die Sadeler-Reihe gemalten Fresken Zeitströmungen:[305] Erneut muss hier auf das so häufig geschmacksbildende Beispiel des *gran cardinale* Alessandro Farnese verwiesen werden. Mit seiner Palastdekoration in Caprarola, wo er sich im Winter- die Stanza della Penitenza (1569-1570) und im Sommerappartement die Stanza della Solitudine (1565) malerisch gestalten ließ, setzte dieser Maßstäbe: Beide Freskenzyklen umfassten Eremitendarstellungen.[306] Von diesen beiden Räumen diente Farnese der erstgenannte als Studierzimmer und der andere als Meditationsort.[307] Dieses Beispiel beeinflusste wohl die Ausstattung anderer Gemächer, wie die *Stanza della Penitenza* im Palast des Giacomo I. Boncompagni in Isola del Liri, wo die 1588 in Venedig veröffentlichte druckgraphische Sadeler-Folge *Trophaeum vitae solitariae* als Bildvorlage verwendet wurde.[308]

303 Zu den Fresken Polidoros, siehe umfassend Gnann, 1997, S. 166-198.

304 Hierzu zuletzt Hendriks, 2003, S. 150-157. Vor der Arbeit in Santa Cecilia hatte Bril auch im Hof von San Silvestro al Quirinale eine von Baldassare Peruzzi gemalte *Landschaft mit dem heiligen Bernhard* restauriert und dürfte daher Polidoros Fresken aus direkter Anschauung gekannt haben. Siehe für diesen Auftrag, Hendriks, 2003, S. 192. Hendriks erwähnt unerklärlicherweise Polidoros Landschaften in ihrer Monographie mit keinem Wort.

305 Grundlegend Jones, 1993, S. 130-135, Göttler, 1996, S. 111-113 und Barry, 1999, S. 213-216. Aufschlussreich sind auch Barrys Bemerkungen (1999, S. 204-209) zur theologischen und historischen Bedeutung des Eremitischen für das Christentum.

306 Hinweis auf Farnese in Göttler, 1996, S. 112-113.

307 Robertson, 1992, S. 104 und 115-116.

308 Für den Hinweis auf Farneses Palastdekorationen im Kontext von Eremitendarstellungen, siehe Göttler, 1996, S. 112 und Fußnote 243. Göttler irrt allerdings im Publikationsdatum und in der Verortung des Palastes. Sie nennt außerdem Johannes und Raphael als

In erster Linie sind solche Eremitendarstellungen als Aufruf zur spirituellen Einkehr und zur Buße zu verstehen.[309] Gleichzeitig verweisen sie apologetisch auf die Ursprünge des christlichen Mönchtums.[310] Hierbei berücksichtigten sie sowohl streng eremitische als auch zoenobitische Lebensumstände, da einzelne Vertreter geradezu durch ein Pendeln zwischen der aktiven Teilnahme an der Gesellschaft und dem kontemplativen Rückzug aus derselben charakterisiert waren.[311] Somit propagierten die Bilder eine Lebensform, welche die *vita activa* mit der *vita contemplativa* verschränkte.[312] Sie kennzeichnete nicht nur die nach der cassinesischen Regel lebenden Nonnen, sondern auch den sich immer wieder in die Einsamkeit zur Buße und spirituellen Läuterung zurückziehenden Kardinal.[313] Wie aus der bedeutenden Chronik Giovanni Antonio Bruzios über das Klosterleben und die Basilika von Santa Cecilia hervorgeht, gelang Sfondrato durch disziplinierende Maßnahmen geradezu eine Verwandlung seiner Schützlinge in „Einsiedlerinnen, welche die Einsamkeit liebten".[314]

Autoren der Serie. Dies ist jedoch keineswegs gesichert. Vgl. dagegen Viscogliosi, 1985, S. 563, Fußnote 44. Viscogliosi weist darauf hin, dass der Widmungsträger der Serie, Kardinal Enrico Caetani, auf dem Frontispiz bereits den Titel *camerarius* führt, der ihm am 26. Oktober 1587 verliehen worden war. Damit wäre der *terminus a quo* der undatierten Serie bestimmt. Da sich Giacomo I. Boncompagni 1578 in Caprarola aufgehalten hatte, müsste er die dortigen Palastdekorationen gekannt haben. Vgl. Barry, 1999, S. 213.

309 Eine solche Deutung ist zentral für Göttler, 1996, S. 97-116 und Barry, 1999, S. 209-213.

310 Jones, 1993, S. 131.

311 Jones, 1993, S. 133.

312 Besonders deutlich wird dies auf dem Frontispiz des *Trophaeum vitae solitariae*, wo ein dem Vorbild der Trajanssäule nachempfundenes und mit dem Zug Christi zur Kreuzigung geschmücktes Monument, auf dem eine Christusbüste platziert ist, das Blatt mittig teilt. Zur Rechten Christi befindet sich die Personifikation der *vita contemplativa*, während zur Linken die *vita activa* dargestellt ist. Der Lebenseinstellung Sfondratos dürfte auch das Motto entsprochen haben, das über dem Bildfeld die gesamte Breite des Blattes ausfüllt: „Hinc opus, inde quies: medium tenere beati / Sic vivere, hastes, sic placuere Deo[.] / Tu quoque sic animo Lector speculare manuque / Sic age, si coelo digna trophea cupis."

313 Auch die wohl eine Vorbildfunktion einnehmenden Raumdekoration in Caprarola wird in einer zeitgenössischen Beschreibung von 1579 als demonstrative Verschränkung von *vita activa* und *vita contemplativa* interpretiert. Gewürdigt in Barry (1999, S. 213), welcher allerdings diesen Bericht nur verwendet, um die Zuordnung einzelner Räume zur Lebensform der *vita contemplativa* zu untermauern. Geht man aber davon aus, dass alle Räume einem Auftraggeber unterstanden, so zeigt auch Caprarola ein integriertes Lebensideal, welches die Palastdekoration beschreibt und einfordert.

314 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 155.

Die Ausstattung des Kirchenraumes kann – zumindest teilweise – als integraler Bestandteil dieses transformatorischen Züchtigungsaktes gedeutet werden: Künstlerisch wurde die Beziehung der dargestellten Eremiten zu den Klosterinsassen vor allem dadurch verdeutlicht, dass gerade der Nonnenchor, der ihre Anwesenheit räumlich repräsentierte, in seinem Unterbau und auf seiner in die Kirche hinein wirkenden Wand entsprechende Bilder vorweisen konnte. In Santa Cecilia folgte dieses Verfahren einer gestalterischen Tradition.[315] Doch die gemalten Eremiten können auch als Kommentar zu der Titelheiligen und zu deren Gefährten verstanden werden: Cäcilie ist nebst Gefolge sowohl im von Fabrizios Lünetten gesäumten Gewölbespiegel (Abbildung 40) als auch – umgeben von Brils *quadri riportati* – im Vestibül der Cappella del Bagno auf Renis *Krönungstondo* dargestellt (Abbildung 38).[316] Letzterer betont die räumliche Abgeschiedenheit, in welcher die Keuschheit Cäciliens und ihres Gatten durch die Erscheinung des Engels anerkannt und belohnt wird; die Jungfrau lebt ihre eigentliche, christliche Identität im Verborgenen und entzieht sich ihrer heidnischen Umgebung. Dieses Leitmotiv dominiert bereits den Beginn ihrer Legende.[317]

Zudem teilen Cäcilie und ihr Gatte mit den Eremiten das Bemühen um eine spirituelle Selbstläuterung und eine Abkehr von allen weltlichen Belangen. Diese Überlegungen erklären auch die besondere Stellung, welche die Malereien im Vestibül des Cäcilienoratoriums offensichtlich für Bosio – und damit auch für seinen Auftraggeber – einnahmen. Entsprechend beansprucht deren Würdigung in der *Historia passionis* mehr Platz als die Dekoration der eigentlichen Kapelle.[318]

Hinsichtlich der dargestellten Lebensideale und deren beständigen Einforderung besteht auch ein deutlicher Bezug zwischen den Einsiedlerzyklen und der Cäcilienstatue. Vergegenwärtigt man sich nämlich, dass diese die Heilige mit ihrem aufgrund von Keuschheit unversehrten Leib und in der Pose ihres Martyriums repräsentiert, erkennt man einen Umgang mit dem Körper, welcher

315 Vgl. Kapitel 4. 1.

316 Zum Fresko des Gewölbespiegels, siehe Kapitel 5. 1. Zum Krönungstondo, siehe hingegen Kapitel 5. 2.

317 Bosio, 1600, S. 3: „Huius vocem audiens Caecilia virgo clarissima, absconditum semper Evangelium Christi gerebat in pectore,[...] Caecilia vero subtus ad carnem cilicium induta, desuper auro textis vestibus tegebatur: [...]" Siehe auch Bosio, 1600, S. 3-4: „[...] & cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat [...]"

318 Bosio, 1600, S. 176: „Aditum enim, seu vestibulum eius utrinque picturis egregijs excoluit, quibus utriusque sexus insignes Eremicolae cum suis solitudinibus exprimuntur, varietate Regionum, viriditate nemorum, speluncarum opacitate, labentium aquarum decursu, prospectum summae voluptatis praebentius."

dem der Eremiten entspricht. Insbesondere die Paulusbriefe beziehen zu diesem Phänomen Stellung. Für den Apostel ist die Überwindung der Sinnenlust die Grundlage des ewigen Lebens (Römer 8, 13),[319] weshalb er sogar zu einer metaphorischen Abtötung alles bloß Irdischen (Kolosser 3, 5)[320] und einer Kreuzigung des Fleisches (Galater 5, 24)[321] aufruft.[322] Wie aus der Wortwahl des Galater-Briefes erkenntlich, geht es hier um eine weitgehende physische Annäherung an den Opfertod Christi, der, so Paulus, eine Überwindung des sündigen Leibes darstellt (Römer 6, 6).[323] Demnach kann das Eremitentum als eine gelebte Alternative zum Märtyrertod interpretiert werden. So sagte etwa Athanasius in seiner Vita des heiligen Antonius Abbas, dass dieser, da er nicht den eigentlichen Opfertod um seines Glaubens willen habe erleiden können, sich den Entbehrungen der Einsiedelei ausgesetzt und so ein „tägliches Martyrium" erlitten habe.[324] In seiner 30. Predigt über das Hohe Lied brachte Bernhard von Clairvaux diesen Gedanken auf die griffige Formel: „Die Art des Martyriums, welche aus dem Geist entsteht, besteht darin, das Fleisch abzutöten."[325] Der Gedanke an die *imitatio Christi* der Titelheiligen und seine bildliche Umsetzung wurde somit in den Eremitendarstellungen geradezu ausgearbeitet; die Fresken zeigten eine der Möglichkeiten, der frühchristlichen Heldin angemessen nachzufolgen. Damit kann ein den Einsiedlern zumindest grundsätzlich entsprechender Lebensstil bei der Jungfrau, den Nonnen und Paolo Camillo konstatiert werden. Für diesen Personenkreis eint das innere Ringen um Distanz zu der materiellen und körperlichen Welt die Bemühungen der frühchristlichen und der nachtridentinischen Epoche. Die so charakterisierte Haltung erscheint als eine der Voraussetzungen zur Erfahrung von Heilsgewissheit. Entsprechend sind die Eremitenfresken in Bereichen der Kirche angebracht, die für den Besucher den Charakter eines Vestibüls tragen, das sich im Falle der Cappella del

319 *Die Bibel*, 1980, S. 1271: „Wenn ihr nach dem Fleisch lebt, müßt ihr sterben; wenn ihr aber durch den Geist die (sündigen) Taten des Leibes tötet, werdet ihr leben."

320 *Die Bibel*, 1980, S. 1329: „Darum tötet, was irdisch an euch ist: die Unzucht, die Schamlosigkeit, die Leidenschaft, die bösen Begierden und die Habsucht, die ein Götzendienst ist."

321 *Die Bibel*, 1980, S. 1314: „Alle, die zu Christus Jesus gehören, haben das Fleisch und damit ihre Leidenschaften und Begierden gekreuzigt."

322 Die zitierten Beispiele aus den Römer-, Kolosser- und Galaterbriefen erwähnt bereits Barry, 1999, S. 209, Fußnote 191.

323 *Die Bibel*, 1980, S. 1269: „Wir wissen doch: Unser alter Mensch wurde mitgekreuzigt, damit der von der Sünde beherrschte Leib vernichtet werde und wir nicht Sklaven der Sünde bleiben."

324 Übersetzung des Verfassers. Bereits zitiert in Barry, 1999, S. 209 und Fußnote 192.

325 Übersetzung des Verfassers von „Genus martyrii est, spiritu facta carnis mortificare." Zitiert in Barry, 1999, S. 209, Fußnote 191.

Bagno zum Ort des Martyriums,[326] im Falle des inneren Narthex hingegen zur Begräbnisstätte Cäciliens öffnet.

Die Quellen überliefern keine spezifische Funktion des Bril-Korridors, obwohl dessen Freskierung nahelegt, dass es sich um einen Meditationsort handeln könnte. Dies ist nämlich von dessen berühmtestem Nachfolgerbau, der überdies entsprechend geschmückt war, belegt: Odoardo Farnese ließ sich im Jahre 1610 das an den ersten Stock seines beim Familienpalast gelegenen und mit diesem durch eine Privatbrücke über die Via Giulia hinweg verbundenen Gartenhauses am Tiber grenzende, sogenannte Camerino degli Eremiti von dem jungen Giovanni Lanfranco gestalten:[327] Es schloss sich unmittelbar an die Kirche der ihm als Protektor unterstellten Bruderschaft von Santa Maria dell'Orazione e della Morte an und erlaubte ihm aus einem eigens in die Wand gebrochenen Fenster einen priviligierten Blick auf den Hochaltar der Kirche. Bereits die Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts deutet die malerischen Dekorationen Lanfrancos durch die Raumfunktion: Giovan Pietro Bellori bezeugt 1672, dass sich der Purpurträger hierher zum Meditieren zurückgezogen habe.[328] 1678 bestätigte Giovanni Battista Passeri diese Meinung.[329] Der für Farnese gestaltete Raum erfüllte zwei Aufgaben gleichzeitig: Er bot dem Kardinal die Möglichkeit eines Rückzugs in die Geborgenheit einer Betstube, gestattete ihm aber gleichzeitig die unbeobachtete Teilnahme an den rituellen Handlungen in der Kirche, besonders an der jeden Monat dort aufwendig zelebrierten Zeremonie des Vierzigstündigen Gebetes.[330] Odoardo konnte somit unter Wahrung seiner sozialen Position am religiösen Erleben einer Gemeinschaft

326 Vgl. Kapitel 1. 3 und 5. 2.

327 Grundlegend Barry, 1999. Obgleich Lanfrancos Malereien nur teilweise erhalten sind und sich nicht alle ikonographisch fassen lassen (Barry, 1999, S. 204), ist feststellbar, dass von seinen elf genauer dokumentierten Werken immerhin fünf Eremiten darstellen, die auch im Korridor Brils in Santa Cecilia abgebildet waren.

328 Bellori, 1672, S. 367: „[...] coloritivi à fresco in tutte quattro le faccie, varij Romiti in penitenza; essendo solito il Cardinale Farnese ritirarsi in quella camera per sua divotione; [...]" Vgl. Barry, 1999, S. 191 und Fußnote 2.

329 Passeri, 1934, S. 140: „Dipinse in quelli alcuni SS.S[S].[anti] Eremiti habitanti in luoghi solitarij, e salvaggi e rapresentò quelli deserti cosi alpestri, orridi, e disastrosi che contenevano in quella horridezza tanta amenità che in vederli invitavano li riguardanti a portarsi a quella balza per godere cosi soavi solitudini, e benche egli sia sempre comparso con non molto genio al far Paesi dipinse quelli con tanto gusto e sapore che si rendevano degni di essere imitati."

330 In seiner Petition zur Überlassung der ehemaligen Kaplanswohnung, die an Santa Maria dell'Orazione e della Morte grenzte und sich im ersten Stock befand, sowie zur Öffnung von Fenstern in die Kirche und in das Oratorium nennt Odoardos Privatsekretär Alfonso Carandini diese Begründung. Vgl. Barry, 1999, S. 195-196.

teilhaben, ohne seine eremitische Abgeschiedenheit aufgeben zu müssen. Die architektonische Gestaltung berücksichtigte einerseits die Funktion des Zimmers, ordnete jedoch andererseits auch symbolisch die in der Kirche versammelte Gemeinde dem Kardinal unter.

Auch die spezifische Koordination der Räumlichkeiten schien einer geistigen Ausrichtung zu entsprechen, welche die *Quarant'Ore* nahelegten: Während der Zeremonie erfolgte die Aussetzung der Eucharistie in einem vollkommen abgedunkelten Raum und wurde von Bußpredigten und –akten begleitet.[331] So verdeutlichte man die Spannung zwischen dem mühevollen Diesseits, dessen Schuld getilgt und dessen Anfechtungen überwunden werden mussten, und der Freude des Paradieses, welche die Schau des in der Hostie repräsentierten Leibes Christi geradezu vorwegnahm. Die rituelle Ausstellung und Erhebung der geweihten Hostie wurde nämlich als Sinnbild der Auferstehung betrachtet,[332] während ihre vierzigstündige Präsentation an die das Erlösungswerk vorbereitenden Tage Jesu in der Wüste erinnerte und an die Zeitspanne, welche dieser in der Vorhölle verbracht hatte.[333] Der Menschensohn konnte somit als ein Urbild des Einsiedlers betrachtet werden. Entsprechend wurde er von Lanfranco in einem ursprünglich im Camerino und heute im Museo Nazionale di Capodimonte in Neapel aufbewahrten Ölbild als von Engeln in der Wüste getrösteter Eremit dargestellt.[334] Im Falle Christi bereitet das Einsiedlertum ein öffentliches Wirken vor. Es besitzt also keinen Selbstzweck, sondern weist einen Weg, der gewissermaßen aus der Gemeinschaft heraus und wieder in diese hinein führt. Ähnlich konnten so auch Sfondrato, Giacomo I. Boncompagni oder die Farnese-Kirchenfürsten ihren gelebten Wechsel zwischen eremitischer Selbstläuterung und politischer Aktivität begründen. Farneses Camerino degli Eremiti kann als personalisierte Ausweitung des Kirchenraums betrachtet werden, in dem Odoardo sich der Gewissensprüfung, dem Gebet und der Kontemplation der geweihten Hostie unterziehen konnte.[335] Eine ähnliche Dynamik war auch in Santa Cecilia erlebbar, wenn man, von Einsiedlerdarstellungen umgeben, aus dem inneren Narthex heraus zum Hochaltar der Kirche blickte. Im Bereich der Cappella del Bagno vermittelte die Folge von Vestibül und Wallfahrtsstätte die Erfahrung eines symbolischen Weges, der von der eremitischen Selbstkasteiung hin zur himmlischen Glorie führte und dem Werdegang der Titelheiligen entsprach.

331 Zuletzt Imorde, 1997, S. 80-87.

332 Barry, 1999, S. 194-196.

333 Barry, 1999, S. 195.

334 Barry, 1999, S. 206.

335 Barry, 1999, S. 209-212.

In seinen architektonisch wie dekorativ ausgereiften Zügen und seinem Zuschnitt auf den Auftraggeber besitzt der Camerino degli Eremiti eine funktionale und symbolische Vollkommenheit, die in Santa Cecilia in keinem der neben dem Schiff der Basilika existierenden Räume erreicht wurde. Hierbei ist jedoch festzuhalten, dass die Ausstattung der transtiberinischen Kirche dem Projekt Odoardos um mindestens ein Jahrzehnt vorausging und somit eine Pionierleistung darstellte. Die Errichtung eines repräsentativen Familienpalastes wie desjenigen, auf den sich Farnese beziehen und als dessen Vorposten man den Camerino deuten konnte, entsprach nicht den Interessen Paolo Camillos. Auch in der Kirche schreckte dieser anscheinend vor der Anlage eines reinen Privatraumes zurück; sein wahrscheinlich zunächst bevorzugter Meditationsort, die Cappella del Bagno, fungierte gleichzeitig als Pilgerziel.[336] Zudem konnte in Santa Cecilia kein Oratorium angelegt werden, das über eine direkte Blickachse zum Hochaltar der Kirche verfügte; der dem Camerino Farnese entsprechende Ort war hier durch den Nonnenchor besetzt. Es scheint, dass die Anlage der vorderen Krypta zumindest einige dieser Probleme kompensieren sollte. Der neu eingerichtete Raum grenzte unmittelbar an die Reliquien des Hochaltars und konnte somit als Ausweitung des Presbyteriums gelten. Sfondrato scheint diesen Ort seiner späteren Beisetzung weitgehend persönlich genutzt zu haben.[337] Hinsichtlich der Ausstattung blieben die Cappella del Bagno und ihr Vestibül nicht hinter der Krypta zurück und können sogar als anspruchsvoller bezeichnet werden: Renis Gemälde thematisierten die Bethaltung der Märtyrerin,[338] während die Fresken Brils zur hierfür nötigen Befreiung von den Akzidenzien der Zivilisation aufforderten und Paolo Camillo ebenso wie dem Kirchenbesucher eine künstliche Einöde schufen, welche die tatsächliche zumindest notdürftig ersetzen konnte.[339]

2. 4 Sfondratos Bemühen um Heiligkeit

Untersucht man den Cäcilienaltar im Hinblick auf eine Selbstdarstellung Sfondratos, wird offenbar, dass die dort verdeutlichten Ansprüche auf die Märtyrerin einem Bemühen des Auftraggebers um Heiligkeit entsprechen. Ein solches

336 Zur Cappella del Bagno, siehe auch die Kapitel 1. 3 und 4. 2.

337 Zur vorderen Krypta, siehe 1. 3.

338 Zu den Gemälden Renis, siehe Kapitel 4. 2.

339 Es ist auffällig, dass sich Sfondratos Schwester Barbara aus den gleichen Gründen und unterstützt von ihrem Bruder eine maßstabgerechte Kopie der Santa Casa von Loreto in ihrem Kloster nachbauen ließ. Vgl. Kapitel 10.

Streben äußert sich sowohl in einer Stilisierung zum Werkzeug Gottes als auch in einer spirituellen und persönlichen Annäherung an charismatische Gestalten. Diese Komponente drückt sich in den unterschiedlichsten Formen sowohl in Paolo Camillos religiöser Imagination als auch in seinem Mäzenatentum aus. Erneut dürfte er sich an familiären Traditionen orientiert haben; denn ein entsprechendes Lebensideal lässt sich bemerkenswert deutlich in seiner unmittelbaren Umgebung finden. Bereits sein Großvater Francesco hatte es nach einer äußerst erfolgreichen weltlichen Karriere bis zum Kardinalat gebracht.[340] Doch als Papst hatte jenen der Sohn Niccolò sogar noch übertroffen.

Gregor XIV. umgab sich mit einer Aura von Heiligkeit, welche über die ihm verbundenen Kreise hinaus Wirkung zeigte. Selbst der das Pontifikat politisch verdammende Schreiber eines *avviso* vom 16. Oktober 1591 kommt nicht umhin, Niccolò einen herausragenden Geistlichen zu nennen.[341] Schon kurz nach Amtsantritt hatte man jenem eine geradezu „unglaubliche Heiligkeit", „Frömmigkeit" und eine „tadellose Lebensführung" bescheinigt, die sich auch in großen Geldzuwendungen für karitative Einrichtungen äußere.[342] Auch der Einsatz seines Kardinalnepoten für die bedürftige Bevölkerung Roms wurde schon früh als außergewöhnlich empfunden. So erwähnt ein *avviso* vom Januar 1599 seine Speisung hungernder Witwen nebst Kleiderspenden an 200 Personen.[343]

Entsprechungen zwischen Onkel und Neffen finden sich auch in deren monastisch inspirierter Lebensführung. Als eine der herausragendsten Charaktereigenschaften Gregors XIV. heben etwa Antonio Cicarella und Paolo Morigia dessen Keuschheit hervor.[344] Da dieser am 11. Februar 1535 im siebten Schwangerschaftsmonat seiner Mutter aus deren Bauch gerettet und dann mit Mühen aufgepäppelt worden war,[345] sagte man von ihm, er trüge so wenig irdische Elemente in sich, dass seine jungfräuliche Unschuld gewährleistet sei.[346]

Entsprechend bestätigen zahlreiche Beispiele Paolo Camillos Beschäftigung mit klösterlichen Tugenden und deren Propagierung. Noch vor dem Kardinalat

340 Zur Sfondrato-Familie, siehe Kapitel 1. 1.

341 Anhang, Quelle 83.

342 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 311.

343 Anhang, Quelle 312.

344 Anhang, Quelle 313 und Cicarella, 1593, S. 586: „Communis erat opinio eum cum nulla muliere unquam confortium habuisse, sed virginitatem suam illibatam in sepulchrum intulisse." Siehe auch Anhang, Quellen 314-315.

345 Facini, 1911, S. 39 und 41 sowie Càstano, 1957, S. 18 und Anhang, Quellen 314-315. Den Hinweis auf das in Quelle 315 teiltranskribierte Manuskript verdanke ich Eckhard Leuschner.

346 Anhang, Quelle 315. Für ein späteres Beispiel, siehe Facini, 1911, S. 41.

Niccolòs hatte man ihn als dessen Nachrücker auserkoren.[347] Es wundert daher kaum, dass die Entwicklung des Neffen von seinem Onkel aufmerksam verfolgt wurde. Aber auch vor direkter Einflussnahme schreckte Niccolò nicht zurück: Er unterstellte Paolo Camillo der geistigen Kontrolle des Jesuiten Gagliardi,[348] der vor allem durch die spirituellen Exerzitien dessen Charakter so umformte, dass er seinen bei den Oratorianern demonstrierten Drang zur Unabhängigkeit rasch verlor.

Ein Brief Gagliardis an Niccolò vom 11. Mai 1588 aus Mailand unterrichtet Letzteren von den Fortschritten des Neffen. Paolo Camillos sei innerlich vom Herrn „mit einer solchen Vehemenz eines Geistes der Selbstannullierung und der Konformität zum göttlichen Willen" erfüllt worden, dass man in Erstaunen gerate.[349] Diese vermeintliche Veredelung des Charakters veranlasst Gagliardi zu der Bemerkung, dass die spirituelle Qualität Sfondratos ihm diesen noch liebenswerter mache, als es die Familienzugehörigkeit ohnehin schon nahelege. Das Nepotismus-Phänomen der Epoche steigert den Wert einer solchen Aussage. Sie bescheinigt nämlich Paolo Camillo ein geistiges Verdienst, welches diesen mehr als jede verwandtschaftliche Beziehung auszeichne.[350]

Niccolò sympathisierte offensichtlich mit den pädagogischen Zielen Gagliardis, die seinem Lebensideal entsprochen haben dürften. Der Neffe wurde somit zur Projektionsfigur des Onkels. Gleichzeitig benannte der Jesuit eine von Niccolò gestützte spirituelle Autorität, die als Modell für Paolo Camillos bedingungslose Hingabe an den göttlichen Willen gelten könne: die selige Camilla Battista da Varano, deren Aufzeichnungen Niccolò zum Druck verholfen habe. Paolo Camillo wurde somit die erfolgreiche Anpassung an ein Gehorsamsideal bescheinigt, welches er später den Nonnen von Santa Cecilia ans Herz legte und welches dem der frühchristlichen Märtyrerin entsprach.

Darüber hinaus ergaben sich um Niccolò, dessen Neffen und Gagliardi weitere Personenkonstellationen. Vom späteren Papstnepoten vermittelt könnten diese auch auf das Kloster von Santa Cecilia gewirkt haben, zumal der dortige Aufenthalt der Mystikerin Caterina Paluzzi auf Paolo Camillo zurückgeht. Gagliardi war seit 1584 der geistige Begleiter der „figliola spirituale" der *Casa*

347 Vgl. Kapitel 1. 1.

348 Zu Gagliardi, siehe Brunelli, 1998, sowie Kapitel 2. 2.

349 Übersetzung des Verfassers aus Quelle 43.

350 Zum Topos der Blutsverwandschaft, welche durch geistige Nachahmung und Affinität ihre Bedeutung verlöre und damit den Nepotismusverdacht entkräfte, siehe Felici, 1587, unpaginiert, Vorrede an den Kardinalnepoten Sixtus' V., Alessandro Damasceni Peretti, genannt Montalto: „V.[ostra] Sig.[noria] Illustrissima & Reverendissima, la quale, non tanto per la Congiuntione del sangue, quanto per l'imitatione delle più preclare virtù, li [Sisto V] siede vicina; [...]"

professa von San Fedele in Mailand, Isabella Cristina Berinzaga,[351] und schrieb mit deren Unterstützung eine Biographie der Mystikerin sowie das *Breve compendio intorno alla perfezione cristiana*, das 1611 in Brescia gedruckt wurde. Das Werk sollte einen dauernden Einfluss auf die religiöse Kultur des Abendlandes ausüben, wurde im 17. und 18. Jahrhundert mehrfach aufgelegt und ins Deutsche, Flämische, Französische, Lateinische und sogar Arabische übersetzt. Die enge Zusammenarbeit und Vertrautheit zwischen Gagliardi und Berinzaga erregte allerdings bald den Verdacht der Inquisition, die sich 1588 mit der Angelegenheit zu befassen begann. Da der Erzbischof von Mailand, Gaspare Visconti, persönlich gegen Gagliardi vorging, benötigte dieser Fürsprache an der Kurie, die er sich anscheinend von Niccolò erhoffte. Gagliardis Einsatz für Paolo Camillo ist in diesem Kontext zu betrachten. Mit großer Wahrscheinlichkeit erwähnte er die spirituelle Nähe zwischen Niccolò und der seligen Camilla Battista, um die eigene Zusammenarbeit mit Berinzaga historisch zu legitimieren.

Sfondratos weiterer Werdegang folgte den Vorzeichen, die sich bereits in der unter seinem Onkel verbrachten Zeit erkennen lassen. Ein Bemühen um religiöses Charisma wird dabei immer deutlicher. Seinem Auftreten als ein permanent um Heiligkeit ringender Mensch, dessen moralischer Wert umso mehr steigt, als er sich der eigenen Fehlerhaftigkeit und des potentiellen Versagens bewusst ist, entspricht eine Selbstdarstellung als Werkzeug Gottes. Sie erscheint nicht nur in der Findung des Märtyrerinnenkörpers, sondern auch in einer weiteren, mit der Heiligen verbundenen Episode, in der Wunder geradezu gehäuft auftreten: Am Cäcilientag 1604 entschloss sich Sfondrato, den Hungernden seiner römischen Gemeinde Brot und Wein zu spenden, wofür er immerhin tausend Brote und acht *barili* Wein bereitstellen ließ.[352] Da jedoch viertausend Personen zum Gabenempfang erschienen, hätten diese Vorräte nicht ausgereicht. Zunächst entschied man, die Brotlaibe zu teilen, rückte aber später von diesem Plan wieder ab – trotz des Bewusstseins, nicht auszukommen. Wunderbarerweise genügten die Nahrungsmittel nicht nur; es blieben sogar noch Reste. In auffälliger Weise deckt sich dieses Geschehen mit der neutestamentarischen Speisung der Fünftausend (Lukas 9, 10-17, Matthäus 15, 32-39 und Markus 8, 1-10). Obgleich Sfondrato in der Episode nicht direkt in Erscheinung trat, oblag die Handlung seiner Verantwortung und ging auf seine Initiative zurück.

Noch am selben Tag ereignete sich ein weiteres Wunder, bei dem Paolo Camillo wiederum im Hintergrund stand: Die Cäcilienfeier und ihre herausragende musikalische Gestaltung zogen so viele Menschen in dessen Titelkirche,

351 Für Berinzaga, siehe Cozzi, 1967.

352 Anhang, Quelle 317.

dass das Schlimmste zu fürchten war, als plötzlich die Basen der von Sfondrato neu gestifteten Weihwasserbecken zerbrachen. Trotz des Massenandrangs kamen aber weder die Schalen noch ihr Inhalt oder irgendeine Person zu Schaden. Da ihm in der früheren Episode sogar Christusähnlichkeit bescheinigt wurde, ist angesichts solcher Begebenheiten unübersehbar, dass das durch Cäcilie repräsentierte Prestige allmählich auf ihren irdischen Vertreter abfärbte. Ein entscheidendes Dokument aus Sfondratos Epoche lehrt, dass ein solcher Vorgang prinzipiell möglich war: Als Baronio Papst Paschalis I. erstmals 1586 ins *Martyrologium romanum* aufnahm, begründete er dessen Heiligkeit einzig damit, dass dieser den Katakomben zahlreiche Märtyrerkörper entnommen und sie ehrenvoll in verschiedenen Kirchen bestattet habe.[353]

Wie bei seiner Stilisierung zum büßenden Pilger oder zum der Welt entsagenden Einsiedler kann davon ausgegangen werden, dass Sfondrato ein entsprechendes Selbstbild für politische und soziale Zwecke einsetzte. Gleichzeitig ist jedoch unübersehbar, dass ihm der Versuch einer Identifikation mit heiligen Vorbildern auch als Ansporn zur persönlichen Läuterung diente. Es überrascht so kaum, dass seiner Annäherung an Cäcilie sowie an Agnes und Franziskus einer Suche nach zeitgenössischen Vertretern des Phänomens entsprach. Im Laufe der Jahre gelang es ihm, über das gesamte Zentralitalien hinweg ein Netzwerk von Kontakten zu charismatischen Gestalten zu spannen, das er durch zahlreiche politisch und religiös motivierte Reisen stärken und ausweiten konnte. Diese Aktivität konzentrierte sich neben Morlupo und Foligno vor allem auf Siena. Sie war weder an ein Geschlecht noch an einen Stand oder eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit gebunden, selbst wenn den betreffenden Personen eine Nähe zu den Oratorianern bescheinigt werden kann. Durch finanzielle Unterstützung und seine moralische Autorität förderte Sfondrato etwa neben Paluzzi noch eine weitere Mystikerin: Über den Erzbischof der Stadt, den Oratorianerkardinal Francesco Maria Tarugi, ließ er in Siena Passitea Crogi, der Gründerin der Kapuzinerinnen,[354] im Frühjahr 1601 eine beträchtliche Geldsumme zukommen.[355] Wie Paluzzi war auch Crogi für ihre Orientierung an Katharina von Siena bekannt.[356] Überdies war sie für die weibliche Kongregation des Ordens verantwortlich, dem sich Sfondrato am stärksten verbunden fühlte.

353 Baronio, 1586, S. 217: „Romae sancti Pascalis Papae, qui plurima sanctorum martyrum corpora e cryptis levavit et in diversis ecclesiis honorifice collocavit." Für diesen Hinweis danke ich Giuseppe Antonio Guazzelli.

354 Für Crogi, siehe Formichetti, 1985.

355 Anhang, Quelle 318a.

356 Formichetti, 1985, S. 228.

In der hagiographischen Schrift des Francesco Cirocchi, der *Vita del servo di Dio Giovanni Battista Vitelli da Foligno*, die 1625 in Foligno erschien und die das Leben des Gründers der dortigen Oratorianergemeinschaft, des Oratorio del Buon Gesù, behandelt, wird Sfondratos Einsatz auch für diesen als heilig angesehenen Mann deutlich betont.[357] Seine Briefe an den Umbrer zeugen von großer persönlicher Nähe. Nach dem Tod Baronios, des ersten Protektors der Kongregation Vitellis, übernahm Paolo Camillo sogar dessen Amt.[358] Er räumte ferner Vitelli eine jährliche Unterstützung von 120 *scudi* ein, ehrte ihn in seinen Schreiben und verbrachte mehrere Monate bei ihm in Foligno.[359] Hier kam es zu massenwirksamen Auftritten Sfondratos, die geradezu mit den demonstrativen Frömmigkeitsbekundungen des Mystikers wetteiferten. Bei einem Besuch am Faschingsdonnerstag bestand er darauf, „Tausenden von Personen" persönlich die Kommunion zu reichen.[360] In der vorangehenden Nacht hatte er sich geweigert, das ihm zugedachte Bett zu benutzen, und im Kardinalsgewand, das er durch eine Wollunterlage schützte, auf der bloßen Erde geschlafen.[361] Bei einer Unterleibskolik Vitellis bewirkte er sogar ein Wunder: Nachdem er den Kranken mit einigen Gliedern der vermeintlichen Ketten Petri umgürtet hatte, heilten die Berührungsreliquien die Schmerzattacken.[362] Von Foligno aus pilgerten Sfondrato und Vitelli gemeinsam zur Portiuncula bei Assisi, wo Paolo Camillo ehrfürchtig die staubigen Füße seines Begleiters küsste.[363] Außerdem besuchten sie den Körper des seligen Egidio, eines Weggefährten Franziskus', in Perugia. Nachdem ihm die Marmorurne geöffnet worden war und er die Überreste betrachtet hatte, entnahm Sfondrato dem Grab ein Rohrstück, mit dem der Selige angeblich drei Lilien hatte entsprießen lassen, und übergab dieses Vitelli.[364] Selbstverständlich unterstützte Sfondrato auch in Foligno den Reliquienkult.[365]

Die Ereignisse in Foligno, Morlupo oder Siena dürfen nicht als rein örtliche Phänomene betrachtet werden. Denn untereinander waren die bereits erwähnten Mystiker bisweilen sogar persönlich stark verbunden. So unterhielt etwa

357 Cirocchi, 1636, S. 155-160 und 183-184. S. 160-161 enthalten Briefe Sfondratos an Giovanni Battista Vitelli. Siehe auch Palazzi, III, 1703, S. 699.

358 Cirocchi, 1636, S. 157.

359 Cirocchi, 1636, S. 157.

360 Cirocchi, 1636, S. 156 (Übersetzung des Verfassers).

361 Cirocchi, 1636, S. 156.

362 Cirocchi, 1636, S. 158.

363 Cirocchi, 1636, S. 158.

364 Cirocchi, 1636, S. 158-159.

365 Cirocchi, 1636, S. 158: „Era il Cardinale per la sua rara pietà inclinatissimo a venerar le sacre reliquie, & i corpi santi."

Vitelli Kontakte zu Crogi, die erstmalig in Florenz geknüpft worden waren,[366] wo sich die Mystikerin von Juli 1597 bis April 1598 aufgehalten hatte.[367] Letztere erfreute sich zudem der uneingeschränkten Achtung Neris.[368]

Neben der Förderung Vitellis, Paluzzis und Crogis unterstützte Sfondrato auch Guerra und dessen Congregazione del Sacro Chiodo in Siena.[369] Er verfügte so, jenseits familiärer Traditionen[370] und jenseits der exzellenten Toskana-Kontakte der Oratorianer, über persönliche Beziehungen zu einer Stadt, die seit dem Hochmittelalter wie keine andere Italiens durch eine Präsenz visionärer Gestalten gekennzeichnet war. Dieses mystische Erbe scheint Guerra bewusst gepflegt zu haben, selbst wenn man eine spätere hagiographische Stilisierung annehmen darf: So versammelte er seine Gefolgsleute zunächst in einem Raum im Hospital von Santa Maria della Scala, den vor ihm zwei andere Mystiker, der heilige Bernardino da Siena (1380-1444) und der selige Bartolomeo da Petroio, genannt Brandano (1488-1554), bewohnt hatten.[371] Die von ihm dann 1567 gegründete Kongregation[372] traf sich dagegen am Karfreitag des Jahres 1579 erstmals in der Kapelle der Krankenhauskirche, die angeblich einen der Nägel Christi aufbewahrte. Nach diesem Objekt wurde die Vereinigung anschließend benannt.[373] Da sich neben der Berührungsreliquie hier auch der unversehrte Körper des seligen Sorore, des 898 verstorbenen Hospitalgründers, befand,[374] muss eine besondere Vertrautheit der Kongregationsmitglieder mit entsprechenden Phänomenen angenommen werden.[375]

In der Sieneser Öffentlichkeit trat die Vereinigung durch eine karitative Tätigkeit ebenso wie durch ostentative Bußpraktiken hervor und zählte sowohl Laien als auch Säkularkleriker zu ihren Mitgliedern.[376] 1584 entschied sich jedoch Guerra, Letztere in einer separaten Priesterkongregation zu vereinigen, wofür ihm Giulio Tuti, Rektor der Pfarrei von San Giorgio, seine Kirche und ein

366 Nardi, 1984, S. 99 und Fußnote 360.

367 Formichetti, 1985, S. 228.

368 Nardi, 1984, S. 136, Fußnote 452.

369 Zu Guerra und seiner Kongregation, siehe die grundlegende Studie von Nardi, 1984.

370 Vgl. Kapitel 1. 1.

371 Nardi (1984, S. 30) verzichtet auf eine Interpretation dieser Traditionsbildung. Zu Brandano, siehe De Caro, 1964, S. 752-755.

372 Nardi, 1984, S. 30.

373 Da ihr Wappen allerdings, wohl in Anspielung auf die Trinität, drei der Nägel Christi im Innern der Dornenkrone zeigt, findet sich ihr Name auch als Congregazione dei Sacri Chiodi.

374 Anhang, Quelle 319.

375 Nardi (1984) interpretiert diese Tatsache nicht.

376 Nardi, 1984, S. 31.

angrenzendes Gebäude anbot.[377] Um die notwendige päpstliche Autorisierung zu erlangen, begaben sich Guerra und Tuti nach Rom, wo sie Neri kennenlernten.[378] Seither bestanden freundliche Kontakte zum römischen Oratorium,[379] aber auch zum päpstlichen Hof. Diese Beziehungen gipfelten im Aldobrandini-Pontifikat in der Einladung an Guerra, nach Rom überzusiedeln, um das Hospital von Santo Spirito in Sassia von Grund auf zu erneuern.[380] Bezeichnenderweise war es Neri, welcher dem Sienesen diesen päpstlichen Wunsch übermittelte. In einem *motu proprio* vom 15. November 1596 bestätigte Clemens VIII. ferner den Titel und die Statuten der Kongregation,[381] die sich nach dem Tode Tutis unter der Leitung des Neri-Freundes Ercolano Ercolani stark am Vorbild des etablierteren römischen Oratoriums orientierte.[382] Wie in der Ewigen Stadt strebte man auch in Siena eine verstärkte Evangelisierung der Bevölkerung durch die Verbreitung des Neuen Testaments und eine intensivierte Heiligen-Verehrung an.[383]

Eine Vision, welche Guerra in der Todesnacht Neris hatte, zeigt deren Bindung am eindrucksvollsten.[384] Guerra befand sich zwischen Schlaf und Wachen, als ihm der Oratorianer mit verklärtem Körper erschien und ihn mit folgendem, dreimal wiederholtem Spruch vollends weckte: „Friede sei mit Dir, mein Bruder: Ich begebe mich jetzt an einen besseren Ort." Daraufhin verschwand die Gestalt. Die Episode wurde später am linken Seitenaltar in der Sieneser Kirche San Giorgio dargestellt, welcher dem dann heilig gesprochenen Neri geweiht war. Sie ging sowohl in die Geschichtsschreibung der Sieneser Kongregation als auch in die des römischen Oratoriums ein.[385] Offensichtlich profitierte das Prestige beider Gründerfiguren von einer solch außergewöhnlichen Begebenheit.

Zu diesem Zeitpunkt dürfte Sfondrato bereits mit dem Wirken Guerras vertraut gewesen sein. Vielleicht hatte er den Mystiker sogar schon 1591 in Rom kennengelernt, als dieser von den Oratorianern beherbergt worden war, um am

377 Nardi, 1984, S. 41.

378 Nardi, 1984, S. 47-48. Zu dieser Reise, siehe auch Kapitel 5. 1.

379 Nardi, 1984, S. 47-48, 51, 136.

380 Nardi, 1984, S. 52.

381 Nardi, 1984, S. 53.

382 Nardi, 1984, S. 55-56.

383 Nardi, 1984, S. 55.

384 Anhang, Quelle 320.

385 Für die Seite der Oratorianer, siehe Gallonio, 1995, S. 308, Fußnote 613 sowie Bacci, 1625, S. 342. Für Hilfe in der Sichtung der Quellen zu Guerra im Umfeld des römischen Oratoriums danke ich Claudia Gerken.

Papsthof einige Angelegenheiten zu regeln.[386] Eventuell könnten sich die beiden auch noch früher erstmalig begegnet sein. Jedenfalls wurde Paolo Camillo zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt Mitglied der Sieneser Kongregation.[387] Die Behauptung, dass Neri, selbst Mitglied,[388] gewünscht habe, dass auch Federico Borromeo, Sfondrato und Baronio dieser beitraten,[389] kann allerdings nicht weiter verifiziert werden.

In Anbetracht der institutionellen Anlehnung Guerras an das römische Oratorium, die mit einer Prestigesteigerung Neris und seiner Gefolgsleute verbunden war, wäre eine solche Entwicklung nicht unwahrscheinlich. Der Florentiner hätte somit durch den Beitritt der gesellschaftlich herausragendsten Mitglieder seiner Kongregation den Status der Sieneser Vereinigung erhöhen wollen. Zumindest die Aufnahme Federico Borromeos in den Sacro Chiodo kann exakt datiert werden: Sie erfolgte am 3. Mai 1605, als dieser, welcher mit dem Titel „Tesauriere Spirituale" geehrt wurde, auf der Rückreise vom Konklave, in dem Paul V. gewählt wurde, in Siena Station machte.[390] Im gleichen Jahr begab sich Vitelli auf eine Pilgerreise in die Stadt. Dort wurde er von der Kongregation so freundlich empfangen, dass auch er in diese eintrat.[391] Sfondratos Jugendfreund

386 Nardi, 1984, S. 136.

387 Siena, Biblioteca Comunale, A XI 33, *Libro di Croniche, e Notizie antiche della Congregazione de Sacri Chiodi segnato colla lettera A. Congregatio S*[*S*].[*anctorum*] *Clavorum. Raccolta di alcune memorie della Congregazione del Chiodo di Siena, cavate da varj autori. Anno Domini 1699.*, f. 134 recto: „Pauolo Emilio Cardinale Sfondrati, Fratello di n[ost]ra Congregatione".

388 Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 262.

389 Siena, Biblioteca Comunale, A XI 33, *Libro di Croniche, e Notizie antiche della Congregazione de Sacri Chiodi segnato colla lettera A. Congregatio S*[*S*].[*anctorum*] *Clavorum. Raccolta di alcune memorie della Congregazione del Chiodo di Siena, cavate da varj autori. Anno Domini 1699.*, f. 20 verso: „Nelle opere del Bollando [= Jean Bolland], e di Papebrochio [= Daniel Papebroch], to:[mo] 7. Mens.[is] Maij. Die 29. in Vita B.[eati] Petri Petronij Senensis, v.[oc]e Annotationi alla med.[esi]ma vita pag.[ina] 195. lett.[era] M. cosi si legge. Dicitur S.[anctus] Philippus Nerius voluisse adscribi Congregationi Clavorum cum Cardinalibus [Paolo Camillo] Sfondrato, [Caesare] Baronio, [Federico] Borromeo." Als Neri am 26. Mai 1595 starb, trugen jedoch nur Sfondrato und Federico Borromeo, nicht aber Baronio den Kardinalstitel.

390 Siena, Biblioteca Comunale, A XI 33, *Libro di Croniche, e Notizie antiche della Congregazione de Sacri Chiodi segnato colla lettera A. Congregatio S*[*S*].[*anctorum*]. *Clavorum. Raccolta di alcune memorie della Congregazione del Chiodo di Siena, cavate da varj autori. Anno Domini 1699.*, f. 42 verso. Ein Schreibfehler datiert diese Episode irrtümlich ins Jahr 1602. Die Angabe des Kodex und des Datums in Nardi (1984, S. 104), der die chronologische Unhaltbarkeit nicht erkennt.

391 Nardi, 1984, S. 99.

Giulio Sansedoni gehörte ihr ebenfalls an und vertrat 1597 anlässlich der Wahl eines neuen Sieneser Erzbischofs ihre Interessen am Papsthof.[392] Somit können zahlreiche Personen, zu denen Paolo Camillo enge Kontakte unterhielt, als Gefolgsleute Guerras bezeichnet werden.

Sfondratos erhaltene Briefe an den Mystiker zeugen von einer persönlichen Bindung, die spätestens seit dem Sommer 1599 etabliert war und die wohl erst der Tod Guerras am 24. September 1601 beendete.[393] Der Gedankenaustausch umfasst somit die für die Ausstattung von Santa Cecilia entscheidenden Jahre. Große Vertrautheit lässt bereits das früheste der Schriftstücke erkennen; Sfondrato war wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt schon Kongregationsmitglied. Es datiert auf den 20. Juni 1599, wenige Monate vor dem Cäcilienfund, und bietet ein eindringliches Seelenbild des Kardinals, der sich – wie üblich – zur spirituellen Läuterung und Distanzierung vom römischen Hof nach Sant'Angelo in Piavola zurückgezogen hatte.[394] Hierher hatte Guerra ihm offensichtlich ein Gemälde gesandt. Die enge Beziehung zwischen dem Mystiker und Francesco Vanni lässt vermuten, dass es sich dabei wahrscheinlich um ein Werk des Künstlers handelte, das allerdings nicht näher beschrieben wird. Weil sich Vanni neben Portraits nahezu ausschließlich geistlichen Sujets widmete und das Gemälde in ein Kloster geschickt wurde, dürfte es ein Andachtsbild gewesen sein.

Offensichtlich betrachtete Sfondrato religiöse Kunstwerke als Teil einer spirituellen Lebenswirklichkeit, der er, fern mondäner Versuchungen, seine Existenz in Tivoli weihte. Für ihn handelte es sich dabei primär nicht um Luxusgüter, sondern um andachtsfördernde Objekte. Dieser Lebensstil galt auch für seinen römischen Palast: Bentivoglio bemerkt bewundernd, dass eine herausragende Gemäldesammlung als einziges Ausstattungsstück die sonst völlig kahlen Wände seiner Zimmer schmücke und dass in dieser die „Kunst mit der Frömmigkeit und die Frömmigkeit mit der Kunst" wetteifere.[395] Die durch die Integration in das Grab erfolgte Vereinnahmung der Cäcilienskulptur scheint einem entsprechenden weltanschaulichen Kontext verpflichtet.[396]

Aus dem Brief geht ferner hervor, dass Paolo Camillo sich Guerras als Kontaktperson zu Passitea Crogi bediente. Der wiederum nutzte den Sienesen

392 Nardi, 1984, S. 137.

393 Das genaue Todesdatum Guerras findet sich in De Gregorio, 2003, S. 619.

394 Anhang, Quelle 321. Zu der Modalität des spirituellen Rückzugs, siehe Kapitel 2. 3.

395 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 27. Für eine Parallele im Lebensstil Giulio Sansedonis, siehe Kapitel 1. 1. Zu Sfondrato als Sammler, siehe auch Kapitel 2. 5.

396 Vgl. Kapitel 2. 1.

Orazio Azzoni als Mittler zu der Kapuzinerin.[397] Das Datum und der Inhalt des Schreibens bezeugen, dass Sfondrato bereits vor der Konzeption der Altaranlage in Santa Cecilia mit der Mystik und den religiösen Traditionen der toskanischen Stadt vertraut war, insbesondere mit ihren „lebenden Heiligen" und deren Bezug zur religiösen Kunst.

Darüber hinaus reflektiert der Brief auch Leitbilder Sfondratos, Grundthemen, welche dieser immer wieder gegenüber Persönlichkeiten ansprach, die im Ruf von Heiligkeit standen. Er portraitiert sich als reuiger Sünder, der nur allzu leicht den Versuchungen des römischen Hofes erläge. In einem Zustand gesteigerter Emotionalität bittet er Guerra, sich bei Christus für ihn zu verwenden. Hierbei bezeichnet er den Mystiker mit einer alttestamentarischen Metapher als „andere Judith", die Gott in der Bedrängnis erhöre, und überschreitet damit geschlechtsspezifische Grenzen. Entsprechend konnte auch Cäcilie als seine vorbildliche Identifikationsfigur fungieren.

Auch der zweite Brief Sfondratos an Guerra, auf den 13. November 1599[398] und damit in die Zeit der Ausstellung des Cäcilienkörpers datiert, gestattet wichtige Aussagen über dessen Seelenzustand und Überzeugungen. Obwohl er offensichtlich den Sienesen von seinem Fund in Kenntnis gesetzt hatte, war dessen Reaktion nicht wie erwartet ausgefallen. Er fordert daher Guerra nachdrücklich auf, den Körper mit eigenen Augen anzuschauen. Hierbei legt er den Akzent seiner Worte deutlich auf die persönliche Erfahrung der Reliquie, welche er als troststiftend und äußerst erbauungssteigernd empfindet. Der Brief beinhaltet somit ein außergewöhnliches Selbstzeugnis der Schaufrömmigkeit Sfondratos.[399] Zudem repräsentiert für Paolo Camillo der Cäcilienkörper die Würde der Basilika. Angesichts der Tatsache, dass seine wenig später entstandene Hochaltaranlage die Ausstellung des Leichnams verewigt, sind hier nicht nur Reaktionen auf den Fund, sondern auch wesentliche Zielsetzungen der Stiftung ausgedrückt. Bezeichnenderweise präsentiert Sfondratos Schreiben den Jungfrauenkörper getrennt von denen der übrigen Heiligen, die unerwähnt bleiben. Eine ähnliche Gewichtung erscheint in der Altaranlage, welche künstlerisch den Cäcilienleichnam weit über alle anderen Reliquien stellt.

Wie ein weiterer Brief Paolo Camillos vom 27. Januar 1601 belegt,[400] reagierte jedoch Guerra anscheinend nicht nur negativ auf Sfondratos Wunsch, sondern wagte es sogar, den Kardinal für seinen finanziellen Aufwand zu kritisieren,

397 Für Azzoni, siehe Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 286. Nardi (1984, S. 141) gelingt es aufgrund seiner Transkription „Annoni" nicht, die betreffende Person zu identifizieren.

398 Anhang, Quelle 322.

399 Zum Phänomen der Schaufrömmigkeit, siehe auch Kapitel 10 und, insbesondere, 11.

400 Anhang, Quelle 323.

da man so den Armen Zuwendungen entzöge. Dass er eine solche Kritik an eine ihm standesmäßig weit überlegene Person wenden durfte, bezeugt einmal mehr deren besonderes Vertrauensverhältnis. Daher überrascht auch nicht, dass Sfondrato sich Guerra gegenüber rechtfertigt.[401] Seine Argumentation stützt sich auf drei Aspekte: die soeben erst erfolgte Entdeckung, die Würde der Titelkirche und die Notwendigkeit ihrer Restaurierung. Er legitimiert somit seine Prachtentfaltung auch aus dem Bestreben, durch materiellen Aufwand die symbolische Bedeutung des Ortes angemessen zu veranschaulichen, und greift so auf die konventionelle katholische Apologetik seiner Epoche zurück.[402] Außerdem bezeugt das Schreiben eine Mittlerrolle Guerras zwischen Sfondrato und Vanni: Am 24. Januar hatte dieser nämlich dem Kardinal bestätigt, dass der Maler in Siena eine Zahlung Paolo Camillos erhalten habe.

Selbst daheim war Sfondrato offensichtlich Guerras Präsenz willkommen: Als sich sein *maestro di casa* aus Altersgründen 1600 zur Ruhe setzen will, bittet der Kardinal den Sienesen, einen Ersatz zu suchen.[403] Guerras Wahl müsste auf das Kongregationsmitglied Augusto Pacinelli (auch Paccinelli) gefallen sein, der bis zu Paolo Camillos Tod dessen Haushalt vorstehen und sogar zum Testamentsvollstrecker des Kardinals bestimmt werden sollte.[404] Auch weitere Schreiben zeigen das koordinierte Wirken der beiden: Permanent fordert Sfondrato den Mystiker auf, für sein Seelenheil zu beten. Und ebenso kontinuierlich übermittelt Guerra Crogi die Briefe Paolo Camillos.[405]

Auch nach dem Tode Guerras setzte Letzterer sein Engagement im religiösen Leben Sienas fort: Am 21. Dezember 1613 schreibt er dem Bischof von Massa Marittima und Mitglied des Sacro Chiodo,[406] Alessandro Petrucci,[407] er hätte sich bei Paul V. eingesetzt, dass man zwei Novizinnen aus dem Sieneser Kapuzinerinnenkloster in die von Massa Marittima und Piombino umsiedele.[408] Da er hierin wohl einem Wunsch Crogis entsprach, ist es möglich, dass ihm nun Petrucci als Kontaktperson den verstorbenen Guerra ersetzte. Somit dürfte auch der Austausch zwischen Sfondrato und der Mystikerin bis zu deren Tod am 13. Mai 1615 fortgeführt worden sein.[409]

401 So bereits interpretiert in Nardi, 1984, S. 142.

402 Zu dieser Problematik, siehe die Kapitel 1. 3 und 7.

403 Anhang, Quelle 324.

404 Obgleich Nardi (1984, S. 103) Pacinellis Position bei Sfondrato erwähnt, bringt er diese nicht mit dem Schreiben in Zusammenhang. Für eine Biographie Pacinellis, siehe Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 483-484.

405 Anhang, Quellen 325-326.

406 Nardi, 1984, S. 104.

407 Identifizierbar durch die *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 234.

408 Anhang, Quelle 327.

409 Zum Tod Crogis, siehe Formichetti, 1985, S. 228.

Wie sein Briefwechsel mit Sfondrato andeutet, entfalteten Guerra und seine Kongregation auch eine Tätigkeit auf dem Gebiet der religiösen Kunst. Da diese in zahlreichen Schlüsselszenen seines Lebens erschien, kam ihr schon in der Biographie Guerras eine hohe Bedeutung zu. So inspirierte den Orientierungslosen, dem wegen fehlender Bildung ein Eintritt in den Kapuzinerorden nicht gestattet worden war,[410] die Betrachtung eines Reliefs der Gottesmutter mit Kind in einer Kirche am Wegrand dazu, sein Leben den Kranken im Hospital von Santa Maria della Scala zu weihen. Zudem pilgerte er einmal im Jahr zu Fuß von Siena nach Lecceto, um dort die Bilder der Madonna und der Seligen Niccolò Marescotti, Giovanni Chigi und Matteo Dini da Lucignano zu verehren.[411] Ein Brief Erzbischofs Tarugis, welchen dieser am 29. Juli 1600 aus Rom an Guerra sandte, belegt, dass Letzterer den Vertrauten Neris um ein Portrait Filippos gebeten hatte, das ihm der Kardinal zukommen ließ.[412] Indem er bei seinem regelmäßigen Religionsunterricht gute Leistungen der städtischen Jugend mit Stichen belohnte, setzte Guerra erbauliche Druckgraphik didaktisch ein.[413]

Seine Kongregation sollte aber darüber hinaus noch einen direkten Einfluss auf die Kunstpraxis ihrer Zeit ausüben. Dies geschah vor allem durch den Maler Francesco Vanni, der bereits am 6. März 1580 im Alter von sechzehn Jahren der Vereinigung beitrat[414] und dessen geistiger Austausch mit Guerra belegt ist.[415] Vannis berufliche Tätigkeit ist bisweilen eng an die Kongregation geknüpft, deren Verbindungen ihm wahrscheinlich eine Fülle von Aufträgen verschafften.[416] Gleichzeitig könnte diese aber auch von den Kontakten des Malers profitiert haben, der zum Zeitpunkt seines Beitritts bereits in bedeutenden Kulturzentren Italiens gearbeitet hatte.[417] Ein typisches Beispiel für Vannis Arbeit im Rahmen der Vereinigung stellt der von diesem für den Verleger Matteo Florimi entworfene, undatierte Kupferstich *Christus an der Geißelsäule* dar (Abbildung

410 Nardi, 1984, S. 25.

411 Nardi, 1984, S. 26.

412 Publiziert in Nardi, 1984, S. 139 (Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, busta 3, inserto 72, Nr. 1).

413 Nardi, 1984, S. 35.

414 Nardi, 1984, S. 39, Fußnote 89 und Bonelli, 1996, S. 95- 96. Später gibt Nardi (1984, S. 103, Fußnote 370) irrtümlich 1579 als Datum für den Eintritt Vannis an. Dies entspricht lediglich dem *stile senese*.

415 Nardi, 1984, S. 39 und S. 142-144.

416 Diese Hypothese kann im Rahmen dieser Untersuchung nur unvollständig weiter verifiziert werden und bleibt ein Forschungsdesiderat. Nardi (1984, S. 142-143) nennt lediglich die Kontakte zu Sfondrato und Baronio, die Vanni aber bereits vor seinem Eintritt in die Kongregation etabliert haben könnte.

417 Vgl. Kapitel 5. 1.

41). Florimi, der ab 1589 bis zu seinem Tod 1615 in Siena dokumentiert ist,[418] widmete das von Pieter de Jode wahrscheinlich spätestens im Jahre 1600 für den Druck vorbereitete Blatt dem Sieneser Kanoniker und Sacro Chiodo-Mitglied Ottavio Preziani.[419] Vanni, der 1598 Preziani zum Taufpaten seines Sohnes Gabriele wählte,[420] führte wohl im selben Jahr zwei Gemälde für die Kirche aus, einen *Sturz Christi unter dem Kreuz* und eine *Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten*.[421]

Über das konventionelle Thema hinaus scheinen die Ikonographie und die künstlerische Gestaltung des Blattes unmittelbar den Aktivitäten der Kongregationsmitglieder verpflichtet: Zu deren gemeinsamen Übungen gehörte nämlich eine gemeinschaftliche Selbstgeißelung im Dunkeln.[422] Nach einem Gebet der sieben Bußpsalmen und der Litaneien sowie einer Predigt oder Lesungen der heiligen Schriften erfolgte sie jeden Freitagabend, in Erinnerung an den Passionstag Christi. Auch die Themenwahl für das Gemälde *Christus stürzt an der Geißelsäule*, das Vanni für Sfondrato und dessen Titelkirche gestaltete, wo es in Nachbarschaft der Cäcilienstatue angebracht wurde, könnte hierdurch motiviert sein (Abbildung 42).[423] Der Kardinal müsste übrigens Preziani persönlich gekannt haben. Vielleicht hat es sogar für die Interpretation des Altarschmucks in Santa Cecilia eine gewisse Bedeutung, dass der Kanoniker sich von Siena aus an der Übersetzung der *Hieroglyphica* von Pierio Valeriano beteiligte, die 1625 in Venedig erschien.[424] Preziani übernahm die Einträge 40 und 51.[425] Er gehörte somit im wahrscheinlichen Umfeld Sfondratos zu den Personen, die mit bildlichen Symbolen vertraut waren.[426]

Obwohl der Kardinal Vanni vielleicht schon in Rom vor dessen Eintritt in die Sieneser Kongregation kennenlernte, dürfte dessen persönliche Nähe zu

418 Zu Florimi, siehe Volpe, 1997, und auch Kapitel 5. 1.

419 Weil De Jode ab 1600 wieder in seiner Heimatstadt Antwerpen dokumentiert ist (Bury, 2001, S. 228), entstand das eine enge Zusammenarbeit in Siena voraussetzende Blatt wohl vor diesem Zeitpunkt. Zu Florimi und De Jode, siehe auch Kapitel 5. 2. Zu Preziani, der sogar das Emblem des Sacro Chiodo in seiner Sieneser Pfarrkirche der Santi Quirico und Giulitta anbringen ließ, nachdem er deren Innenraum durchgreifend restauriert hatte, siehe Nardi, 1984, S. 98 und 139.

420 Laura Bonelli in Angelini, Butzek und Sani, 2000, S. 71.

421 Für Santi (1980, S. 125) stammen die Gemälde von 1603. Bagnoli (1996, S. 93, Fußnote 7) gelingt aufgrund eines Dokumentfundes eine Datierung der *Rückkehr aus Ägypten* ins Jahr 1598.

422 Anhang, Quelle 328. Siehe auch Nardi, S. 31, Fußnote 66.

423 Zum Gemälde, siehe Kapitel 5. 2.

424 Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 620-621.

425 Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 621.

426 Für die Zeichenhaftigkeit auch der Cäcilienstatue, siehe Kapitel 6 und 10.

Guerra eine Beschäftigung des Malers in Santa Cecilia nahegelegt haben. Auch die religiösen Kontakte eines anderen Sieneser Künstlers beeinflussten vielleicht Sfondratos Ausstattungskampagne: Der Goldschmied Alessandro del Turco (um 1550-1625) ist zwar nicht in der Compagnia del Sacro Chiodo, aber immerhin 1575 in der von San Bernardino belegt.[427] Es handelt sich um den frühesten dokumentierten Auftraggeber Stefano Madernos.[428] Am 4. September 1597 verpflichtet sich jener, für Alessandro eine nicht weiter dokumentierte Kreuzigungsgruppe aus weißem Marmor auszuführen, die neben Christus und einen „bewaffneten Soldaten zu Füßen" des Heilands, wohl den heiligen Longinus, die Heiligen Maria Magdalena und Barbara umfassen soll.[429] Das Dokument stellt gleichzeitig den frühesten Anhaltspunkt für einen Romaufenthalt Alessandros dar, wo er in den Akten der Goldschmiedezunft von 1600 bis 1606 dokumentiert ist.[430] Doch selbst für diese Zeit finden sich keine weiteren Angaben zu seiner Tätigkeit und seinen geschäftlichen Beziehungen. Sfondrato scheint jedenfalls Del Turco in seinen Ausstattungskampagnen nicht beschäftigt zu haben. Trotzdem könnte der erste Kontakt zwischen dem Bildhauer der Cäcilienstatue und dem Kardinal auf ihn zurückgehen.

2. 5 Kunstgeschmack und Mäzenatentum als Mittel sozialer Profilierung

Neben einem außergewöhnlichen religiösen und politischen Engagement nutzte Sfondrato auch die Kunst zur Profilierung in der römischen Gesellschaft, in der er als Auftraggeber und Sammler hervortrat. Da er innerhalb der Gruppe der um 1600 mäzenatisch tätigen Kardinäle sogar die qualitativ bedeutendste Rolle spielte,[431] ist es wahrscheinlich, dass er die spektakuläre und hochgradig innovative Altaranlage auch einsetzte, um mit seinem kultivierten Geschmack zu beeindrucken. Die künstlerischen Vorlieben des Kardinals spiegeln sich sowohl in den Schwerpunkten seiner Sammlungstätigkeit als auch in der Förderung öffentlicher Projekte. Unter den Meistern der vergangenen Generationen bevorzugte er offensichtlich Raffael (1483-1520), während er unter den lebenden

427 Für Alessandro, Sohn des Girolamo und Bruder des bekannteren Flaminio, siehe Bulgari, Teil I: Rom, II, 1959, S. 487 (als „Turchi") und Franchina, 1990, S. 321 (als „Del Turco").

428 Vgl. Kapitel 4. 1.

429 Anhang, Quelle 329.

430 Bulgari, Teil I: Rom, II, 1959, S. 487.

431 Abromson (1976, S. 173) nennt ihn im Vergleich zu den anderen Kardinälen „the most perceptive and prudent in his selection of artists".

Federico Barocci (wohl 1535-1612) favorisierte. Werke beider Künstler wurden zwar nicht direkt in die Dekorationskampagne von Santa Cecilia eingegliedert, beeinflussten aber nachdrücklich alle bedeutenden figürlichen Arbeiten, die unter Sfondrato für die Kirche entstanden. Hierbei artikulierte sich Baroccis Gegenwart maßgeblich im Werk Francesco Vannis, Raffaels hingegen in denen Renis, Bagliones und Stefano Madernos.[432]

Bereits während seiner Zeit als Kardinalnepot trat Sfondrato als Sammler hervor. Ein *avviso* vom 8. Mai 1591 bemerkt, dass man sich sein Wohlwollen sichern könne, wenn man ihm Kunstwerke schenke.[433] Diese müssten allerdings von höchster Qualität sein. Sonst würden sie in die Familiensammlung abgeschoben. Weit über Rom hinaus waren Sfondratos Gemälde bekannt: Als er etwa einen Barocci erstehen wollte, bot ihm der Herzog von Urbino, Francesco Maria II. della Rovere, 1596 an, sein einziges Bild des Künstlers, eine *Geburt Christi*, gegen einen seiner „schönen" Raffaels zu tauschen.[434] Im Jahr 1595 verzeichnet der kaiserliche Vizekanzler Coradusz, welcher Rudolph II. über mögliche Erwerbungen für die Sammlungen des Herrscherhauses informierte, gleich drei Werke des Urbinaten in seinem Besitz, eine „Madonna di Raffaele, che era prima in strada del popolo", ein „ritratto mezza figura di Papa Leone" und ein ausdrücklich als klein genanntes Bild, ein „Cristo morto, mettendolo nella sepoltura" neben zwei Tizians, einem Hüftstück des *Christus an der Geißelsäule* (wohl das Bild der Galleria Borghese in Rom) und einer *Madonna, der ein Landmann Früchte darreicht*.[435] Während weder die *Madonna* Tizians noch die kleine *Grablegung* identifiziert werden können, handelt es sich bei den übrigen Gemälden wohl um die *Madonna mit dem Schleier* (heute Chantilly, Musée Condé) und um den – in der Mitteilung allerdings namentlich falsch bezeichneten – *Papst Julius II.* (heute London, National Gallery). Beide stammten aus der römischen Kirche Santa Maria del Popolo, in der Giovanni Paolo Lomazzo das Papstportrait noch 1590 erwähnt.[436] Der Sakralbau wurde von lombardischen Augustinern betreut, welche den Sfondrato durch ihre Herkunft

432 Zu den Vorbildern Vannis, siehe ausführlich Kapitel 5. 1, zu der Raphael-Rezeption der übrigen Künstler Kapitel 4. 1-2. Enge Kontakte zum emilianischen, römischen und lombardischen Kunstschaffen unterhielt auch der Dichter Ferdinando (Ferrante) Carli, der über Jahre Mitglied von Sfondratos Hofstaat war. Allerdings kann der geistige Austausch zwischen dem Schriftsteller und seinem Förderer aufgrund mangelnder Dokumentation nicht näher bestimmt werden. Für Carli, siehe Del Corno (1975, S. 69-155) und zuletzt Solinas (1992, S. 135-147).

433 Anhang, Quelle 330.

434 Gronau, 1936, S. 193-194.

435 Urlichs, 1870, S. 49.

436 Urlichs, 1870, S. 49-50.

verbunden waren. Als im Jahre 1590 Gregor XIV. die Bestimmung aufhob, dass allein der Papst an dessen Hochaltar Messe lesen dürfe, könnten die Mönche dem Kardinalnepoten diesen Gunsterweis mit den Bildern gedankt haben. Die nun öfter gefeierte Eucharistie steigerte nämlich die Finanzkraft ihrer Institution.

Obgleich es Paolo Camillo durch seine Machtstellung gelang, sich gleich mehrerer Werke Raffaels zu versichern, waren seine Anstrengungen hinsichtlich der Gemälde des zeitgenössischen Urbinaten vergebens: Barocci arbeitete sowohl aus Gesundheitsgründen als auch aus Perfektionismus so langsam, dass Sfondrato sich wohl spätestens im Juli 1591 genötigt sah, dessen Landesfürsten über Camillo Peruzzi, den römischen Botschafter, um eine Intervention bei dem Maler zu bitten.[437] Bezeichnenderweise unternahm er diesen Schritt, als er durch seine Position als Kardinalnepot gehörigen Druck auf den Herrscher – und durch diesen auf Barocci – ausüben konnte. Selbst der unverhoffte Misserfolg verfehlte bei Sfondrato jede Wirkung: Mindestens bis September 1596 beharrte er, allerdings weiterhin glücklos, auf seinem Wunsch.[438] Dass Paolo Camillo an Baroccis Gemälden nicht nur die Zeichnung und den Entwurf, kurz den *disegno*, sondern auch das Kolorit schätzte, wurde von Peruzzi ausdrücklich als Seltenheit hervorgehoben.[439] Seine Sammlerleidenschaft brachte ihn sogar zu der Feststellung, dass ihm ein Gemälde des Urbinaten genauso viel gelten solle, wie alle seine übrigen Bilder zusammen. In der Praxis folgte er jedoch dieser Maxime nicht immer: Sfondrato ließ sich nicht auf das erwähnte Tauschgeschäft mit dem Herzog ein, dass ihn einen Raffael gekostet hätte, um einen Barocci zu erwerben. Er förderte lieber Francesco Vanni, der seiner Epoche, wie das Urteil Belloris bestätigt, als dessen bedeutendster Nachfolger und Maler von hohem künstlerischen Rang galt.[440]

Mit den Jahren wurde jedoch Sfondratos Sorge um seine Privatsammlung immer mehr von einer massiven Förderung öffentlicher Projekte überlagert. Der Einsatz für Santa Cecilia und andere römische Kirchen verschonte auch die persönlichen Schätze des Kardinals nicht. So bemerkte etwa Giacomo Sorbolongo in einem Schreiben vom 4. März 1600 an Francesco Maria II. nach Urbino, dass dieser, nachdem er bereits fast seinen gesamten Hausrat veräußert habe, nun auch bereit sei, sich für ungefähr 10 000 *scudi* von seinen Gemälden zu trennen.[441] Mit den karitativen Zwecken, denen der Kardinal das Geld zuführen

437 Gronau, 1936, S. 191-194.
438 Gronau, 1936, S. 193-194.
439 Anhang, Quelle 331.
440 Bellori, 1976, S. 207.
441 Anhang, Quelle 332.

wollte, muss sein Einsatz in Santa Cecilia gemeint sein. Trotz kontinuierlicher Verhandlungen kam es aber letztlich nicht zum Verkauf der Sammlung nach Urbino, obgleich noch ein Brief Paolo Camillos an den Abt Giulio Brunetti vom 4. Februar 1606 diese Absicht verfolgt.[442]

Auch das Marienbild des Urbinaten verblieb beim Kardinal: Vincenzo Giugni, der Mantuaner Agent in Florenz, dem im Sommer 1606 eine angebliche *Madonna del velo* Raffaels angeboten wurde, schrieb am 15. und am 22. August desselben Jahres an seinen Herzog, er habe gehört, dass das Original in der Sammlung Sfondrato aufbewahrt würde.[443] Daher müsse es sich bei dem am Arno angebotenen Stück wohl um eine Kopie handeln. Noch 1644 sah Gabriele Balestrieri, der als Kunstagent des Modeneser Herzogs Francesco I. d'Este Mailand besuchte, in der Sammlung von Paolo Camillos Familie ein Bild von der Hand Raffaels, welches er vorteilhaft mit einem ihm zum Kauf angebotenen verglich.[444]

Nutznießer der teilweisen Veräußerung der Kunstgegenstände Sfondratos wurde ein amtierender Kardinalnepot: Im Sommer 1608 erstand Scipione Borghese durch Vermittlung Ottaviano Paravicinis aus der Sammlung des dann in Cremona Weilenden[445] gleich 71, nicht näher beschriebene, aber immerhin „wunderschöne" Gemälde von einigen der „wichtigsten Maler dieser Stadt" Rom im Wert von 4 000 *scudi*.[446] Dass der entsprechende *avviso* diese Transaktion mit dem Adverb „novamente" charakterisiert, lässt darauf schließen, dass es sich nicht um den ersten Kauf Scipiones bei Paolo Camillo handelte. Um 1600 ist nahezu kein *avviso* der Sammlungsgeschichte gewidmet. Selbst wenn die

442 Anhang, Quelle 333.

443 Luzio, 1913, S. 263-264. Hinweis in Gronau, 1936, S. 254, Fußnote 1.

444 Gronau (1936, S. 254, Fußnote 1) meint, dass sich diese Notiz auf die *Madonna del velo* beziehen müsse. Dies geht nicht zwingend aus der von ihm verwendeten Zusammenfassung der Quelle in Venturi (1882, S. 241) hervor.

445 Zum Cremona-Aufenthalt Sfondratos, siehe Kapitel 1. 3. Zur Bindung Sfondratos an Paravicini, siehe Kapitel 1. 1.

446 Anhang, Quelle 334. Della Pergola (II, 1959, S. 215) erwähnt drei weitere Dokumente im ASV, Fondo Borghese: die Busta 346 (Nr. 3), das „Libro dei mandati" 7925 (f. 64, Nr. 354) und den „Riscontro di banco", busta 23, „Titoli diversi", Nr. 12, f. 60. Ihre Angaben bedürfen einer Korrektur. Das letztgenannte ihrer Dokumente ist unauffindbar, während die anderen beiden im Archivio Borghese – und nicht im Fondo Borghese – des ASV aufbewahrt werden. Ferner trägt das erstgenannte ihrer Dokumente nicht die angegebene Klassifizierung. Im Archivio Borghese, busta 346, fascicolo 32 findet sich im Anschluss an ein Inventar der Gemälde, die 1607 beim Cavalier d'Arpino beschlagnahmt und Scipione übereignet wurden, folgende Notiz: „Altri quadri comprati dal Card.[inal Scipione] Borghese dal Cardinal [Paolo Camillo] Sfondrato. 20 Lug.[li]o 1608 per scudi 4 000." Für das zweite Dokument, siehe Anhang, Quelle 335.

ausserordentliche Seltenheit des Dokumentes in erster Linie auf den Status der beteiligten Personen zurückzuführen ist, reflektiert er wohl auch die künstlerische Bedeutung der Bilder. Diese müssten demnach einen wichtigen, aber nicht genauer bestimmbaren Kernbestand der Pinakothek Borgheses darstellen. Über ein konventionelles Engagement hinaus demonstrieren diese Angaben die künstlerische Sachkenntnis Sfondratos, welche dieser auch in Santa Cecilia gewinnbringend einsetzen konnte.

3. KAPITEL

Voraussetzungen und Charakteristika von Sfondratos Ausstattungskampagne

Der Cäcilienaltar als Gemeinschaftswerk

Im Jahre 1591 fand der neue Titelkardinal Santa Cecilia in einem Zustand, den kurz zuvor zwei Phänomene entscheidend geprägt hatten. Beide sollten auch seine zukünftigen Eingriffe maßgeblich bestimmen. Hierbei handelte es sich einerseits um die programmatische Neuorganisierung des Kirchenraumes und andereseits um ein – auch künstlerisches – Wiederaufleben des Märtyrerinnenkultes.[1] Die heute verlorenen Fresken, mit denen Nicolò Circignani, genannt Pomarancio († 1596),[2] 1584 die Tribunawand des Baus schmückte, sind für die Entwicklung des Cäcilienbildes von großer Bedeutung. Ihre Entstehung deckt sich chronologisch mit der Umgestaltung des Innenraumes, die im Anschluss an die Pastoralvisite des Kardinalvikars von Rom, Giacomo Savelli, von 1582 erfolgte und dessen Verordnungen umsetzte.[3] Ugonios *Historia* von 1588 bietet einen Eindruck der Kirche, besonders der Altaranlage, nach Abschluss der Arbeiten.[4] Der Antiquar beschreibt einen Innenraum mit einem teilweise cosmatesken Boden und zwei *ambones*. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dem Chorbereich mit der Ringkrypta und einer in das Mittelschiff hinein geöffneten, innen wie außen mit *opus sectile* verkleideten *fenestella confessionis*. Sechs Stufen führen aus dem Schiff auf das erhöhte Bodenniveau des Presbyteriums, in dessen Scheitel ein Papstthron aus Marmor erwähnt wird. Hier, so der Autor, assistierten die Kardinäle dem Kirchenoberhaupt. Er würdigt ferner die vor kurzem erfolgte Ausstattungskampagne mit den Tribuna-Malereien Circignanis und der Vergoldung des Ziboriums. Anlässlich des Meisterwerkes

1 Die folgenden Ausführungen basieren auf den in Bertolotti (1880) angezeigten Band in ASR, Santa Cecilia, busta 4224, fascicolo 2, *Memorie diverse specialmente di contabilità dall'anno 1528 al 1643*.

2 Zu Pomarancio, siehe die aktuellen Angaben in Moreschini, 1998, der auch die Namensansetzung folgt.

3 Außer den im Folgenden aufgeführten Dokumenten im Klosterarchiv scheint sich kein Schriftzeugnis der Visite erhalten zu haben. Siehe die grundlegende Studie von Pagano (1980), welche das hier transkribierte Dokument (Anhang, Quelle 124) allerdings nicht berücksichtigt. Savelli war seit 1539 Kardinal und seit 1560 Vikar von Rom. Er gilt als maßgeblicher Umsetzer der Reformen des Konzils von Trient in der Ewigen Stadt.

4 Anhang, Quelle 336.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-005

Arnolfo di Cambios betont er, dass die in den Kircheninnenraum gewandte – und von ihm falsch gelesene Künstlersignatur, welche er in die Zeit Martins IV. datiert –, in der Sockelzone des Altares erkennbar sei. Obgleich ihm folglich die historische Distanz zur Epoche des Baldachins bewusst ist, schätzt Ugonio dessen ästhetische Vollkommenheit. Er würdigt eingehend die „kostbaren und schönen Säulen aus *mischio nero e bianco*" und deren Bekrönung.

Die Ausführungen reflektieren Zielvorstellungen der Arbeiten von 1584, welche durch die Umgestaltung und weitgehende Vereinheitlichung der architektonischen Monumente sowie die Restaurierung der mittelalterlichen Kirchenausstattung charakterisiert sind. Besonders konzentrierte man sich hierbei auf die Altäre, deren Gesamtzahl deutlich verringert wurde: Nicht weniger als drei von ihnen, deren Erscheinungsbild oder Positionierung nicht der liturgischen Zentralität der Kategorie entsprach, wurden ganz abgetragen und alle in ihnen enthaltenen, gebührlich rekognoszierten Reliquien in einem völlig umgebauten Sakramentsaltar rekondiert. Generell scheinen die nachtridentinischen Pastoralvisiten mit einer vorher undenkbaren Deutlichkeit und auf einem bis *dato* unbekannten Reflexionsniveau die Gesamtwirkung des Gebäudes ebenso wie dessen *decorum* analysiert zu haben und stellten so eine ungeheure künstlerische Herausforderung dar, sakrale Innenräume visuell zu einigen und deren Ausstattungsstücke klarer voneinander abzutrennen. Dies führte zu einer ausdifferenzierten Hierarchisierung und Spezialisierung der Einzelbereiche.

Deutlich berücksichtigte man hierbei die Wirkung auf Kirchenbesucher und Pilger. So betrachtete es Savelli als Anstandsverstoß, dass in Santa Cecilia der Gisant des ehemaligen Titularkardinals Niccolò Forteguerri auf gleicher Höhe wie das Altarsakrament angebracht war oder dass man das mittelalterliche Grabmal der Adeligen Maroza durch seine Lage direkt neben dem später als Cappella del Bagno bezeichneten und umgestalteten Ort als das Bett der Heiligen verehrte.[5] Hier veränderte man Einiges: Das Apsismosaik, welches stark unter Kerzenruß gelitten hatte, wurde gewaschen und lackiert, Arnolfos Ziborium mit Wasser gereinigt und teilweise neu vergoldet.[6] Zudem stellte man eine *sedia* für den Titelkardinal auf und errichtete ein neues Sakramentstabernakel. Von großer Bedeutung war auch, dass die Reliquien, welche man bei Abtragung der Altäre des Apostels Andreas und des Allerheiligsten entdeckt

5 Wimböck (2002, S. 82-83) missversteht diesen Passus (Anhang, Quelle 124), der kritisch einen Aberglauben beschreibt, den es zu unterbinden gilt, als Verschriftlichung einer genuinen lokalen Tradition. Eine solche existierte lediglich für die Umgebung der Kapelle, in der man das Schlafzimmer Cäciliens vermutete.

6 Anhang, Quelle 124.

hatte, gemeinsam mit denen des alten Sakramentsaltars vor ihrer Rekondierung am 7. August 1584 um die Kirche getragen wurden. Es handelte sich um ein in der ganzen Stadt wahrgenommenes Ereignis, welches sogar Gregor XIII. unterstützte: Der Papst autorisierte nämlich die Verwendung derselben Bahre, in der 1580 der Körper Gregors von Nazianz nach Sankt Peter überführt worden war.[7] Zudem gewährte er am 4. August 1584 einen immerwährenden Generalablass für alle, die sich am Jahrestag der Umbettung an bestimmten Altären in Santa Cecilia einfänden.[8]

Neben einer Neuordnung des Kirchenraumes erfolgte dessen partielle malerische Umgestaltung, welche, den Archivalien nach, ganz von Circignani stammte. Für den Sakramentsaltar schuf dieser ein *Letztes Abendmahl*, für den des heiligen Benedikt einen *Christus im Garten von Gethsemane* mit den Heiligen Benedikt, Maurus, Placidus und Scholastika.[9] Auch das Ziborium gestaltete er neu: Er fasste es wohl zumindest teilweise farbig und malte – neben den Wappen der Päpste Julius' III. und Gregors XIII. – einen Gottvater auf Leinwand, der in die Innenseite des Baldachins eingefügt wurde.[10] Da die Initiative zu den Dekorationen Circignanis vom Konvent ausgegangen sein dürfte, entsprachen diese vermutlich den Erwartungen der Nonnen. So ist bezeichnend, dass Schwester Innocenza auf eigene Kosten über dem Fenster, durch das vom Schiff aus sie und ihre Gefährtinnen in der Klausur zu erahnen waren, ein Bild der heiligen Gertrud der Großen anbringen ließ.[11] Da der Kirchenbesucher so die gemalte Mystikerin und die Klosterfrauen als Einheit wahrnahm, sollte er Letztere wohl als Traditionsträgerinnen weiblicher Spiritualität deuten. Die später von Sfondrato in Auftrag gegebenen Eremitendarstellungen am Nonnenchor fanden hierin ein unmittelbares Vorbild.[12]

---

7 Vgl. Kapitel 1. 2.

8 Anhang, Quelle 124.

9 Anhang, Quelle 124.

10 Die genaue Identität der beiden Päpste wird in der betreffenden Passage von Anhang, Quelle 124 nicht bestimmt. Für Gregor XIII. kann sie jedoch aus dem Kontext ermittelt werden, da er der Kirche sowohl 1582 als auch 1584 immerwährende Generalablässe zugesprochen hatte. Bei dem anderen Papst handelt es sich um Julius III., der in einem Breve vom 25. Juni 1554 den Hauptaltar in Santa Cecilia mit dauerhaften Privilegien für das Totengebet ausstattete. Vgl. ASR, Santa Cecilia, Akte 4202, *Inventario dell'archivio del monastero di Santa Cecilia*, f. 5 recto: „1554. 25. Giugno = Breve di Giulio PP. III. col quale dichiara l'Altar maggiore della Chiesa di Santa Cecilia privilegiato perpetuo per li Defonti. ---- To.[mo] 62. pag.[ina] 59. To.[mo] 56. pag.[ina] 47. 48."

11 Siehe Anhang, Quelle 124. Obwohl die Quelle in ihrer Benennung nicht eindeutig ist, müsste es sich um Gertrud die Große handeln, da sie als Benediktinerin ihren Ordensschwestern besonders nahe stand.

12 Vgl. Kapitel 2. 3.

Für die Entwicklung der Cäciliendarstellungen verdienen jedoch Circignanis Tribuna-Fresken besondere Aufmerksamkeit. Ihre Genese lässt sich archivalisch rekonstruieren: Die Innenwand des Chorbereiches war vormals mit *opus sectile* verkleidet. Außen hatte sich an ihr jedoch Erdreich abgelagert, wodurch Feuchtigkeit in das Gebäude drang und die Dekoration zu zerstören drohte. Daher führte man ab dem 18. Juni 1584 Baumaßnahmen durch: Die Wand wurde isoliert, die Inkrustationen abgenommen und Bildfelder in vergoldeten und stukkierten Travertinrahmen angelegt.[13] Diese Flächen wurden von Circignani mit Szenen der Passion Cäciliens und ihrer Gefährten freskiert. Eine anonyme Quelle gibt deren Zahl mit zwölf an,[14] obwohl es, wie zu zeigen sein wird, wahrscheinlich dreizehn waren. Im Herbst 1584 dürften diese Arbeiten in vollem Gang gewesen sein, da Ende Oktober aus der Mitgift einer neu ins Kloster eingetretenen Schwester eine Anzahlung an den Künstler für die bereits begonnene Tribuna-Ausmalung erging.[15] Keine Dokumente liegen hingegen für die Vollendung des Werkes vor. Da Circignanis Tribuna-Malereien wohl bis um 1724 *in situ* verblieben,[16] müssen sie bei einer Analyse der Cäcilienstatue berücksichtigt werden. Diese hatte sich vor ihrem Hintergrund in einem spannungsreichen Vergleich der Bildmedien zu behaupten, welchen der Kontrast zwischen der erzählerischen Detailfreude der Malereien und der dramatischen Raffung verschiedener Zeitebenen in der Plastik entscheidend prägen sollte.

Visuelle Zeugnisse, die eine Vorstellung von der Erscheinung und der Anbringung der Fresken geben würden und eindeutig als solche identifiziert werden können, sind nicht bekannt. Es existiert jedoch eine künstlerische, chronologische und funktionale Nähe zu den Martyriumsdarstellungen im Umgang der römischen Kirche von Santo Stefano Rotondo, die vermutlich in ihren Charakteristiken denen von Santa Cecilia entsprechen. Die Malereien auf dem Cälius, die ebenfalls von Circignani – hier allerdings gemeinsam mit Matteo da Siena – ausgeführt wurden, können vor November 1582 – und wahrscheinlich in den Sommer desselben Jahres – datiert werden.[17] Damit gehen sie denen von Santa Cecilia um ungefähr zwei Jahre voraus.

---

13 Anhang, Quelle 124.

14 BAV, Chigi, N. III. 60, f. 426 recto in Montanari, 2005, S. 160. Siehe auch Montanari, 2005, S. 154 und S. 164, Fußnote 38. Die Quelle irrt auch in der Datierung der Fresken, die nicht – wie dort angegeben – unter Sfondrato entstanden.

15 Anhang, Quelle 124.

16 Baglione, 1995, I, S. 42: „Dentro s.[anta] Cecilia in Trastevere [Niccolò Circignani] colorì la parte del choro dietro l'altar maggiore con diverse storie di quei santi Martiri." Die Fresken müssten 1724 unter dem damaligen Titelkardinal Francesco Acquaviva zerstört worden sein. Siehe den Kommentar in Baglione, 1995, II, S. 331.

17 Hierzu ausführlich Kapitel 8.

Das Erscheinungsbild der transtiberinischen Fresken kann jedoch nicht nur indirekt über die Nähe zu Santo Stefano Rotondo erschlossen werden. Denn es ist anzunehmen, dass es auch in eine druckgraphische Cäcilien-Serie Bernardino Passeris (auch Passari; um 1540-1596) einfloss.[18] Diese Serie, welche ein Frontispiz (Abbildung 43), eine ikonische Darstellung der *Jungfrau mit Valerian, Tiburtius und Maximus* (Abbildung 44) sowie dreizehn narrative Szenen der Cäcilienlegende umfasst, ist weder datiert noch in der Herstellung dokumentiert. Aber aus ihrem Frontispiz gehen einige Angaben hervor:[19] Die Stichfolge verdankte ihre Entstehung und Finanzierung einer Initiative des Priesters Pietro Fulvio, eines Doktors beider Rechte,[20] welcher auf dem Titelblatt die Wappen Sixtus' V. und eines Sfondrato-Kardinals anbringen ließ. Da während des sixtinischen Pontifikats nur ein Sfondrato den Purpur trug, muss es sich um Niccolò, den Titular von Santa Cecilia handeln. Eine Entstehung oder zumindest eine Vollendung der Serie im sixtinischen Pontifikat scheint damit gesichert. Unklar bleibt hingegen, in welchem genauen Zusammenhang sie mit den beiden Widmungsträgern steht. Niccolò war bereits am 14. Januar 1585 von Gregor XIII. und damit vor dem Amtsantritt Sixtus' zum Kardinal ernannt worden. Es ist daher nicht möglich, dass sich die Serie unmittelbar auf seine Berufung bezieht.

Auf dem Frontispiz erklärt Fulvio auch seine mit der Stichfolge verbundene Absicht: Sie sei entstanden, um die Erbauung der Frommen anzuregen („ad excitandam piorum devotionem"). Dennoch dürfte er hierbei auch einige Begleiteffekte einkalkuliert haben: Die Serie zog sicherlich die Aufmerksamkeit der höheren kurialen Instanzen auf den Anreger des Werkes und auf die –

18 Zu Passeri, siehe Witcombe, 1996, S. 239. Die Serie ist abgebildet und kommentiert in Buffa, 1982, S. 93-106, Nr. 55 (34) – Nr. 69 (36).

19 Der Frontispiz-Text lautet: „VITA ET MARTYRIVM. S.[anctae] . ET / gloriosae Christi virginis et martyris / CAECILIAE et qui cum ipsa erant . S[S].[ancti] / VALERIANI TYBVRTII et MAXIMI quor[um] / corpora venerant[ur] in eiusdem . S.[anctae] . CAECI-/ LIAE ecclesia Regionis transtyberim / simul cum corporib.[us] . S[S].[ancti] VRBANI et / LVTII Pont[t]. [ificum] et martyr[um] ac alior[um] / nongentor[um] martyr[um] ad excitandam / pior. [um] devotionem Petri Fulvij Praesbiter[is] / et . J.[uris] V.[triusque] D.[octoris] Rom:[ani] cura et sumptib[us] expressa."

20 Die Notizen über Fulvio sind äußerst gering; im Wesentlichen betreffen sie Aktivitäten für römische Bruderschaften. 1585 veröffentlichte er im Auftrag der Arcicompagnia della Pietà de' Carcerati eine mit dem Papstwappen geschmückte *Vita* der römischen Märtyrer Eleuterius und Genesius, die in San Giovanni della Pigna ruhten, eine Kirche, welche Sixtus V. der Arcicompagnia überlassen hatte. Vgl. Fulvio, 1585, Frontispiz. Für die Erzbruderschaft von San Bernardo, welche dem Kloster von Santa Susanna angegliedert war, publizierte er 1595 ein Ablasskompendium, auf dessen Frontispiz er Erzpriester des Pantheons genannt wird. Vgl. Fulvio, 1595, Frontispiz.

ebenfalls im Titel erwähnte – transtiberinische Basilika. Fulvio war in Santa Cecilia bereits mehrfach hervorgetreten. Seiner Fürsprache bei Gregor XIII. war es zu verdanken, dass dieser am 1. Dezember 1582 der Kirche an den vier Feiertagen Cäciliens, ihrer drei Gefährten, Urbans I. und Benedikts von Nursia einen Generalablass verliehen hatte, einen Erfolg, den Fulvio stolz in einer auf eigene Kosten in der Basilika angebrachten Inschrift verewigen ließ.[21] Er gab außerdem Almosen an die Kirche und borgte dem Kloster Geld.[22]

Dem Amt des päpstlichen Widmungsträgers, aber nicht den narrativen Schwerpunkten der Cäcilien-Vita entsprechend nehmen die beiden Kirchenoberhäupter Urban und Lucius auf dem Frontispiz die dominierende Stellung ein, wobei der frühere und direkt in die Legende involvierte Urban den Ehrenplatz erhält. Als fingierte, auf Konsolen platzierte Statuen rahmen sie die Schrifttafel des Titels und öffnen damit den Blick auf die Binnenhandlung. Erst im Folgeblatt treten dann die vier Heiligen auf, deren Passion im Mittelpunkt der Erzählung stehen wird (Abbildung 44): Cäcilie, Valerian, die als zentrales Paar mittig stehen, wobei die Jungfrau zur Rechten ihres Gatten platziert ist, sowie Tiburtius und Maximus. Alle werden in der Bildunterschrift namentlich identifiziert. Hierauf folgen die dreizehn narrativen Einheiten. Weil die einzige Quelle, welche die Anzahl der Tribuna-Fresken spezifiziert, von zwölf Episoden spricht, besteht eine zumindest ungefähre numerische Übereinstimmung als Indiz, dass die Passeri-Serie tatsächlich die gemalte Dekoration Circignanis in Santa Cecilia reproduziert. Auch wenn die Serie nicht den toskanischen Künstler als Erfinder der Szenen – oder zumindest als Urheber der Malereien – nennt, steht die Initiative Fulvios dokumentarisch eng mit den erwähnten Zahlungen an den Maler in Verbindung. Somit ist es bei seiner starken Präsenz in der Kirche und der Widmung der Serie an deren Titelkardinal ausgeschlossen, dass Fulvio in seiner Auftragsvergabe an Passeri die Fresken des Presbyteriums ignorierte. Da Passeri zudem nur selten als Entwerfer von Druckgraphik überliefert ist, mag ihm sogar eine – zumindest eingeschränkte – Orientierung an der Tribuna-Ausstattung entsprochen haben oder nahegelegt worden sein. Auch der fehlende Hinweis auf einen Erfinder bietet hierbei letztlich kein Hindernis, da etwa im Frontispiz des *Triumphus martyrum*, den Giovanni Battista Cavalieri (um 1525-1601) nachweisslich nach Circignani herausbrachte, der Maler ebenfalls nicht genannt ist.[23] Zudem erscheint die Absichtserklärung „ad excitandam

21 Anhang, Quelle 124.

22 Anhang, Quelle 124.

23 Zur druckgraphischen Wiedergabe der Circignani-Fresken durch Cavalieri siehe Kapitel 8.

piorum devotionem", auf dem Frontispiz einer 1584 veröffentlichten Stichfolge Cavalieris, die Circignanis Fresken im Collegio Inglese reproduzierte. Alle dokumentierten Martyriums-Darstellungen, welche der Maler ab 1582 ausführte, waren, allerdings von Cavalieri und nicht von Passeri, druckgraphisch vervielfältigt worden. Sollten Passeris Stiche nicht – wenigstens teilweise – Circignanis Fresken wiedergeben, würde diese Tradition mit den Malereien für Santa Cecilia einen kaum zu rechtfertigenden Bruch erfahren.

Eine Untersuchung der Passeri-Serie zeigt, dass diese deutliche Parallelen zu Kunstwerken aufweist, die später unter Sfondrato für die Basilika entstehen sollten. So betonen die Unterschriften der beiden letzten Szenen entsprechend späterer Anstrengungen die symbolische Dreizahl:[24] „[...] ter ferro percussa [...]" heißt es auf Blatt 14, „post triduum [...]" auf Blatt 15. Besondere Erwähnung verdient aber der schon in der Serie angelegte Bezug zu Raffaels *Heiliger Cäcilie* (Bologna, Pinoteca Nazionale), der unter Sfondrato wesentlicher Bestandteil zahlreicher Kunstwerke der Basilika wurde (Abbildung 45).[25] Schon die Tafel, welche Cäcilie und ihre Gefährten einführt, verweist sowohl in der perspektivisch nach hinten gestuften Stellung der vier Heiligen als auch in der über ihnen erscheinenden, ovalen Himmelsglorie unmissverständlich auf das kompositorische Vorbild (Abbildung 44).[26] Ähnliche Bezüge zu dem Bologneser Meisterwerk lassen sich auf den weiteren Stichen finden: Raffael charakterisiert seine Märtyrerin durch ein visionäres Element, für das er die Metapher des körperlichen Sehens verwendet. Kompositorisch verdeutlicht er jedoch gleichzeitig, dass es sich um eine rein mentale Schau handelt: Physisch erblickt die Jungfrau den über ihr befindlichen Himmel nicht; es bedarf eines die beiden Welten miteinander verknüpfenden Betrachters.

Die Verbindung von Sehen und göttlicher Verheißung – allerdings ohne Raffaels künstlerische Mittel – findet sich auch auf zahlreichen Tafeln der Serie. So zeigt deren erstes narratives Blatt, die Nummer 3 der Folge, Cäciliens Konversion zum Christentum (Abbildung 46).[27] Laut Bildunterschrift wird diese zwar durch das Hören des Evangeliums von der Glaubenswahrheit überzeugt; gezeigt ist aber, wie sie der Hostienweihe beiwohnt. Valerian wird hingegen nicht nur durch die Worte seiner Braut, sondern auch durch seine Sehnsucht bekehrt, ihren Schutzengel zu sehen.[28] In seiner Vision des Greises mit dem

24 Vgl. Kapitel 6.

25 Vgl. Kapitel 4. 1-2.

26 Für eine Analyse des Raffael-Gemäldes, siehe Kapitel 4. 1.

27 Die Bildunterschrift lautet: „Caecilia audiens verba Sancti Evangelii fidem amplectitur."

28 Die Bildunterschrift der Tafel 5 lautet: „Caeciliae adhortatione & spe videndi Angeli inductus Vale-/rianus sponsus fidem amplectitur."

geöffneten Buch verbinden sich schriftliche und bildliche Unterweisung in der christlichen Offenbarung (Abbildung 47).[29] In der übernächsten Szene erblikken dann die Gatten den Gottgesandten, welcher sie mit Himmelsblumen krönt (Abbildung 48). Der bekehrte Henker Maximus sieht schließlich – laut Kommentar – gleich mehrere Engel, welche die Seelen Valerians und Tiburtius' nach deren Hinrichtung ins göttliche Reich geleiten, obgleich der Künstler auf eine Darstellung des beschriebenen Tragemotivs verzichtet und diese unabhängig von äußeren Kräften emporsteigen lässt (Abbildung 49).[30] Somit betont Passeris Vita wie Raffaels Meisterwerk ein visionäres Element, das figürlich arbeitende Künstler sicherlich in besonderer Weise anzusprechen vermochte: Denn in der Veranschaulichung des Unsichtbaren liegt eine der zentralen Herausforderungen jeder Bildgestaltung. Alle unter Sfondrato für dessen Titelkirche entstandenen und qualitativ hochwertigen Werke der Malerei teilen dieses Anliegen. In dem in mancher Hinsicht vergleichbaren Cäcilien-Zyklus Domenichinos in San Luigi dei Francesi tritt es hingegen zugunsten des gesellschaftlichen Wirkens der Heiligen deutlich zurück. Eine solch unterschiedliche Akzentsetzung dürfte auf eine selektive Rezeption der Märtyrerin zurückgehen, deren Leitlinie Sfondratos Anlagen so entsprach, dass er bereits existierende Impulse aufnahm und künstlerisch ausweiten ließ.

Die Beziehungen zwischen Passeris Stichfolge und den für Sfondrato in Santa Cecilia entstandenen Gemälden lassen sich auch durch eine Neuauflage der Serie erklären, die Fulvio diesem wahrscheinlich anlässlich seines Amtsantritts widmete. Geändert wurde im Vergleich zur Erstausgabe lediglich das Papstwappen des Frontispizes, so dass für die Entstehung der Version nur der Zeitraum zwischen der Ernennung Paolo Camillos zum Titelkardinal der Basilika und dem Tod Gregors XIV. in Frage kommt. Fulvios Initiative verband sich wohl mit der Hoffnung, dass der neue Amtsinhaber für die Basilika und das Kloster das einlösen werde, was man sich eigentlich von dessen Onkel versprochen hatte: Prestigezuwachs und ökonomische Sicherung durch eine umfassende institutionelle und materielle Neuorganisation. Die gleiche Hoffnung scheint eine Rede auszudrücken, die ein gewisser Fulvio Fulvio, *iure consulto* und sicherlich ein Verwandter Pietros, bei Paolo Camillos feierlichem Einzug in Santa Cecilia hielt und deren Wirkung um Epigramme des Giulio Rossi (auch Iulius Roscius)

29 Die Bildunterschrift der Tafel 6 lautet: „Dum chatechizatur Valerianus à S.[ancto] Urbano Papa, quidam / senex apparuit cum libro aperto."

30 Die Bildunterschrift der Tafel 11 lautet: „Maxim[us] Praefecti cubiculari[us] S[S].[anctorum] praedicatione ad Christum conversus, cum tota fami-/lia baptizat[us] ipsor[um] obtruncator[um] a[n]i[m]as ab Angeliis in caelum deferri videt."

aus Orte, die man in der Kirche aufhing, ergänzt wurde.[31] Weder die Ansprache noch die Sinnsprüche weisen einen direkten Bezug zu Passeris Serie auf, obwohl Letztere Szenen der Cäcilienvita heraufbeschwören und kommentieren. Im Hinblick auf das spätere Engagement Sfondratos ist die Rede jedoch sehr aufschlussreich. Sie führt den neuen Titelkardinal in die Geschichte der Basilika und ihrer Reliquien ein und fordert ihn zur Auseinandersetzung mit diesen Traditionen auf. Fulvio lässt hierin eine deutliche Erwartungshaltung erkennen, mit welcher er den Neuankömmling konfrontierte.

Die Untersuchung von Passeris *Cäcilienvita* und der Rolle Pietro Fulvios bei deren Entstehung weist ebenso wie die nach der Pastoralvisite von 1582 erfolgte Neugestaltung der Kirche darauf hin, dass sich Paolo Camillo bei seinem Antritt in der Basilika mit einer regen Tradition mäzenatischer Initiativen konfrontiert sah. Falls diese ihn nicht sogar anspornten, so musste er sie zumindest zur Kenntnis nehmen. Bezeichnenderweise entstand die Serie, die nicht nur die Passion der Heiligen beschreibt, sondern auch auf den Ort verweist, an dem dieser Leidensweg seinen Höhepunkt gefunden hatte, nach dem Ableben Gregors XIII., eines Papstes, dessen Einsatz für Santa Cecilia belegt ist und an dessen Hof Fulvio offenkundig genug Einfluss genossen hatte, um weitreichende Privilegien für die Kirche zu erwirken. Mit dem Amtsantritt Sixtus' V. und unter dem neuen Titelkardinal Niccolò Sfondrato musste, wie später unter Paolo Camillo, erneut für diese Belange geworben werden. Hierbei zeigt das Phänomen der Serie, welche die beiden Wappen der Titelseite nicht ohne die Autorisierung der betreffenden Widmungsträger führen konnte, dass das wahrscheinlich in der Person Fulvios repräsentierte Kloster durchaus an päpstlichem und kurialem Engagement interessiert war. Passeris Folge fungiert somit auch als Appell an Papst und Titelkardinal, sich Cäcilie und ihrer Hauptkirche zuzuwenden.

Das Kloster von Santa Cecilia war demnach durch ein geistig eigenständiges Leben gekennzeichnet, das auch die Gestaltung des Kirchenraumes beeinflusste. Auch einige der Künstler, die zur Zeit der Statuensetzung in der Basilika arbeiteten, waren bereits vor Amtsantritt Sfondratos oder unabhängig von diesem mit der Institution verbunden. Giacomo della Porta, der – mit größter Wahrscheinlichkeit – spätere Architekt der Renovierung unter Paolo Camillo, ist hier bereits 1580 dokumentiert, als nach seinem Entwurf ein neues Konventsgebäude rechts vor der Portikus der Kirche errichtet werden sollte.[32] Die Initiative ging von den Ordensschwestern aus. Auch in der Folgezeit beriet

31 Abgedruckt in Fulvio, 1591. Teilweise in Anhang, Quelle 337. Für Rossi, siehe auch Kapitel 9.

32 Anhang, Quelle 338.

della Porta die Institution in Architekturfragen. So wurde er 1595 hinsichtlich der Wasserversorgung konsultiert.[33]

Ebenfalls eng mit dem Kloster verbunden war der römische Goldschmied, Ingenieur und Unternehmer Pompeo Targone (1575-1633),[34] dessen Schwester Olimpia unter dem Namen Aurelia am 22. Juni 1599 in den Konvent eintrat.[35] Die Institution könnte deshalb gewählt worden sein, weil die römische Märtyrerin die Namenspatronin von Aurelias Mutter, Cecilia Cornaro, war. Aurelias Präsenz in Trastevere verdient Beachtung, zumal sie hier später selbst als Klosterarchitektin hervortreten sollte und tatkräftig die Interessen der Einrichtung verteidigte. Ihren ersten Auftritt erlebte sie in einer Sitzung, in der sie massiv für einen neuen Zellentrakt plädierte, auf den die Investitionen konzentriert werden sollten.[36] Die „monaca di gran consiglio, prudenza e sapere" erreichte eine Annahme ihres Begehrens. Als Aurelia dann am 24. September 1640 selbst zur Äbtissin gewählt wurde, führte wiederum die Sorge um den Neubau zur einer ihrer ersten Amtshandlungen:[37] Der Trakt war ein Jahr zuvor nach einem wenig überzeugenden Plan begonnen worden, den sie gegen massiven inneren und äußeren Widerstand kurzerhand durch ein eigenes Projekt ersetzen ließ. Ebenso energisch verteidigte sie gegenüber Papst Urban VIII. das Klostergelände, als dieser es in die Befestigungsanlagen Roms integrieren wollte.

Doch nicht nur Targones Schwester, sondern auch seine Tochter Antonia, die neben Cesare und Bonaventura aus seiner Ehe mit Prudenzia Buratti stammte, sollte in Santa Cecilia hervortreten.[38] Prudenzia war ihrerseits in Künstlerkreise eingebunden: Sie war die Schwester Giulio Burattis, der am 12. Juni 1610 als Gewährsmann Pompeos den Vertrag für die Anfertigung des Hochaltares der

33 Nava Cellini (1969, S. 38, Fußnote 13) nennt das *Libro de' Decreti della Cong.*[*regatio*]*ne di S.*[*an*]*ta Cecilia dal 1594 fin all'anno 1606* (ASR, Santa Cecilia, busta 4032, ff. 4-5).

34 Einen Überblick zu Targones Aktivität bietet Fruhan, 1996. Das bislang unbekannte Todesjahr Targones findet sich mitsamt dem exakten Todesdatum in Archivio di Stato di Milano, Popolazione, parte antica, busta 120, Morti-Comuni, Milano, registri mortuari, 1631-1633, fascicolo 1632-1633, unpaginiert, 1633. Targone starb demnach am 4. September 1633.

35 Anhang, Quelle 339. Diese Quelle bietet den 22. Juni 1599 als *terminus ante quem* zum Tod Cesare Targones, des Vaters Pompeos, und korrigiert so einige der Angaben in Middeldorf, 1977, S. 75-76. Auch in BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 19 recto wird „Donna Aurelia Targone, in seculo Olympia" erwähnt.

36 BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 41 recto: „[...] D.[onna] Aurelia Targone monica di gran consiglio prudenza e sapere si oppose dicendo che impegnandosi a questa spesa si perdeva la speranza di poter fare le celle tanto desiderate [...]" Zu dieser Quelle, siehe Fiorani, 1977, S. 78.

37 Anhang, Quellen 340-341.

38 BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 50 und f. 90.

Paolina in Santa Maria Maggiore unterzeichnete, die sein Schwager architektonisch betreute.[39] Ihre Tochter Antonia sollte am 30. Januar 1636 ins Kloster eintreten und es später zwölf Jahre lang als Äbtissin leiten.[40] Antonia, die erst im Jahre 1700 verstarb, verdeutlicht die große Kontinuität, mit der sich die Familie Targone das gesamte 17. Jahrhundert lang in Santa Cecilia engagierte. Pompeo stand somit in einem Kontakt zur Institution, der eng genug war, um ihn unternehmerisch nutzen zu können.[41]

Zahlungen zur Neugestaltung von Santa Cecilia unter Paolo Camillo sind erst seit dem Sommer 1600 in den Papieren der Sfondrato-Erbschaft im Klosterarchiv dokumentiert,[42] zu einem Zeitpunkt also, an dem die Ausstattungskampagne bereits in vollem Gange war. In der Regel spezifizieren aber auch diese nicht die Leistungen, die von einzelnen Künstlern erbracht wurden. Die Zuweisung individueller Werke ist damit aufgrund der Rechnungen nur eingeschränkt möglich. Ab dem 26. Juni 1600 bezog der *cappellano* Sfondratos, Bartolomeo Brunelli, Gelder, deren Verwendungszweck mit dem Vermerk „per la chiesa di S.[an]ta Cecilia" bestimmt war.[43] Aufgrund ihrer Höhe ist anzunehmen, dass

39 Zu Buratti, siehe Ostrow, 1996, S. 139, 146-151. Ostrow (1996, S. 148) nennt allerdings Buratti nicht den Gewährsmann Targones, sondern den Flaminio Ponzios. Seine Behauptung, Buratti sei ein Verwaltungsassistent von Ponzio gewesen, beruht auf einer missverstandenen Bemerkung von Schwager (1983, S. 251, Fußnote 40), der betont hatte, dass Buratti nicht der Gruppe um Ponzio angehört habe, sondern vielmehr Targone nahestand. Buratti gehörte allerdings, neben Giovanni Bonazzini und Bernardino Valperga, zum von Ponzio koordinierten Arbeitsteam in den wichtigsten päpstlichen Auftragskomplexen. Vgl. Schwager, 1983, S. 251. Ponzios gestalterischer Anteil am Altar der Paolina ist weder dokumentarisch belegt noch stilistisch erkennbar.

40 Anhang, Quellen 342-345.

41 Anhang, Quelle 346.

42 ASR, Santa Cecilia, Akte 4092, Faszikel 1, „Libro dei mandati" (Auszüge im Anhang, Quelle 142). Eine erste Analyse dieses Materials in Nava Cellini, 1969, S. 23-24. Später bemühte sich Morolli (1988) um eine umfassendere Behandlung der Quellen, die er aber undifferenziert auswertete. Aufgrund seiner häufig entstellenden Auslegung war weitgehend eine erneute Abschrift und Interpretation unvermeidlich. Für Morollis Vorgehensweise, siehe etwa *ibidem*, S. 44, Fußnote 93: Er benennt angeblich alle in der Altaranlage tätigen Künstler, behandelt aber in Wirklichkeit Zahlungen eines mehrjährigen Zeitraumes, die sich auf mehrere Bauphasen beziehen müssen.

43 Anhang, Quelle 142a. Weitere Zahlungen im gleichen Aktenstück im Verlauf von 1600 „per la chiesa di S.[an]ta Cecilia" von 1000 *scudi* am 18. Juli 1600 (Nr. 12), 800 *scudi* am 16. August 1600 (Nr. 21), 700 *scudi* am 7. September 1600 (Nr. 32), 500 *scudi* am 7. Oktober 1600 (Nr. 34), 500 *scudi* am 9. Oktober 1600 (Nr. 36), 1000 *scudi* am 18. Oktober 1600 (Nr. 38), 500 *scudi* am 30. Oktober 1600 (Nr. 39), 1000 *scudi* am 7. November 1600 (Nr. 40) und vier *scudi* am 16. Dezember 1600 (Nr. 72) und nochmals 5, 90 *scudi* am selben Tag (Nr. 109). Die Zahlung Nr. 37 vom 16. Oktober 1600 an Brunelli (Anhang, Quelle 142d) zeigt, dass es sich wohl

sie vor allem für bauliche und künstlerische Aktivitäten eingesetzt wurden. Erst am 10. Dezember trägt dann eine Überweisung die eindeutigere Angabe: „per la fabrica di S.[an]ta Cecilia".[44] Zeitlich eng verknüpft mit diesen Zahlungen sind weitere an den *Procuratore generale di Monteoliveto*, der seinerseits wieder einzelnen Ordensbrüdern ihre Leistungen vergütete, welche diese für Sfondrato in Bologna, Rimini, Venedig, Mailand und Trevi erbracht hatten.[45] Eine von diesen, welche nach Sant'Elena in Venedig erging, bezieht sich auf Materialkosten und die Bearbeitung von Lapislazuli.[46] Da solcher in der Basilika Verwendung fand, müsste es sich um Arbeiten für Santa Cecilia handeln.

Die erste gesicherte Zahlung für die Ausstattung von Santa Cecilia geht am 27. August 1600 an Pompeo Targone.[47] Es handelte sich um die hohe Summe von 390 *scudi*, die auch Materialkosten einschloss: Vierzehn Lapislazuli-Ovale werden nämlich ausdrücklich genannt. Da in der Basilika Inkrustationen auf die Altaranlage beschränkt sind und entsprechende Stücke sich heute noch in derselben befinden, müssten Targones Leistungen vorwiegend dieser gegolten haben.[48] Wahrscheinlich nahm er schon in Santa Cecilia eine Funktion ein, in

---

um Kunstaufträge gehandelt hat: Sie könnte sich auf Material zum Vergolden beziehen. In Santa Cecilia führte neben anderen der Goldschmied Antonio Romanelli diese Tätigkeit aus. Vgl. Anhang, Quelle 142f. Am 16. Dezember 1600 (Nr. 60) erhalten „Antonio et Bar.[tolom]eo comp.[agn]i Doratori" 24 *scudi*. Am 16. Dezember ergeht auch eine Zahlung von 31 *scudi* an „Antonio Costa [Zuname aufgrund eines Tintenfleckes kaum leserlich] Nettatore, et Indoratore" (Nr. 59), von 16 *scudi* an „m[aest]ro Pietro Contino Indoratore" (Nr. 99) und von 33, 1 *scudi* an „m[aest]ro Gio.[vanni] Andrea Indor.[ato]re" (Nr. 103) . Bei keinem der Künstler ist angegeben, dass es sich um Arbeiten für die Basilika handelt. Im Faszikel 2, „Registro de' mandati del 1601 al 1602" (Auszüge im Anhang, Quelle 318), erhält Brunelli dann am 9. Februar 1601 (Nr. 1) 42, 2 *scudi* für den vergangenen Januar, mit der Anweisung, diese Summe jeden Monat der Kirche zur Verfügung zu stellen, bis zum ausdrücklichen Widerruf Sfondratos. Am 24. Juli 1601 wird diese Summe dann zu 55, 4 *scudi* aufgestockt (Nr. 33).

44 *Ibidem*, Nr. 46 (12 *scudi* und 15 *baiocchi*).

45 Siehe die Überweisungen (teilweise im Anhang, Quelle 142r-s) vom 18. Dezember für Leistungen in Bologna (Quelle 142r), Rimini (Nr. 116, ein gewisser Abt Cipriano), Venedig (Quelle 142s), Mailand (Nr. 118, Abt von Chivà) und Trevi (Nr. 119, Abt von Trevi).

46 Anhang, Quelle 142s.

47 Anhang, Quelle 142b.

48 So Nava Cellini, 1969, S. 24 und Fußnote 12, S. 38. Ihr folgt Morolli, 1988, S. 44 und Fußnote 93. Bis 1984 befand sich auf dem Altar der Cappella dei Ponziani in Santa Cecilia ein kostbares Tabernakel mit Lapislazuli und Emailverzierung, das um 1600 zu datieren ist und heute vermisst wird. Vgl. Kuhn-Forte, IV, 1997, S. 327 (mit Angabe der Soprintendenza-Akte 12/ 00171845). Im Gegensatz zu ihrer Behauptung ist jedoch weder zu belegen, dass es von Targone, noch dass es für den Hochaltar der Kirche geschaffen wurde.

welcher er später belegt ist: Er koordinierte nämlich bei der Anfertigung des Hochaltares der Paolina die Goldschmiede- und Intarsienarbeiten.[49] Zeitgleich zu Santa Cecilia arbeitete Targone für Clemens VIII. am Sakramentstabernakel der Nave clementina des Laterans, der in seinem Haus hergestellt wurde.[50] Nachdem der Transport in die Kirche bereits am 27. Dezember 1599 bezahlt worden war, wurde das Werk unter der Aufsicht Targones im Januar 1600 in der Patriarchalbasilika installiert.[51] Dass der Goldschmied Curzio Vanni, welcher den Silbersarkophag für die Märtyrerin schuf,[52] nach Targones Anweisungen arbeitete, ist zwar für den Lateran, nicht jedoch für Santa Cecilia dokumentiert.[53] Es kann jedoch vermutet werden.

Es folgen Zahlungen an die Bronzegießer Orazio Censore, Giacomo Laurenziani und Domenico Ferreri, die mit großer Sicherheit auf den plastischen Metallschmuck der Hochaltaranlage bezogen werden können.[54] Da der Modellierer und *fonditore* Censore am 20. März 1606 75 *scudi* von Sfondrato für zehn Bronzegranatäpfel an der Balustrade des Presbyteriums von Sant'Agnese erhält,[55] welche wohl nach dem Modell derer von Santa Cecilia gegossen wurden, können ihm wohl auch die ursprünglich zwanzig in Trastevere zugeschrieben werden.[56] Die Kosten ihrer Vergoldung reichten, zumindest in Sant'Agnese, fast an die der Fertigung heran.[57] Die 270 *scudi*, die Censore am 16. Dezember 1600 bekam,[58] könnten demnach auch Zahlungen für die Granatäpfel beinhalten. Gemessen an dieser Summe, welche die beiden zeitgleichen an Laurenziano (57, 80 *scudi*)[59] und Ferreri (20 *scudi*) weit übertrifft, obwohl anscheinend

49 Ostrow, 1996, S. 146-148.

50 Für eine Diskussion des Sakramentstabernakels, siehe auch Kapitel 11.

51 Freiberg, 1995, S. 306.

52 Vgl. Kapitel 1. 3.

53 Freiberg, 1995, S. 305-306, Paragraph III. H. 7.

54 Anhang, Quellen 142g-i. Censore wird bereits 1601 in einer Zahlung, die sich auf den Zeitraum 1597 bis 1601 bezieht, „fonditore della Camera Appostolica [sic]" genannt. Vgl. Corbo, 1975, S. 77. Er erhielt diesen Titel nach dem Tod des Vorgängers Sebastiano Torrigiani am 5. September 1596 (Baglione, 1995, I, S. 324). Zu einer allerdings nicht datierbaren Verwandtschaftsbeziehung der Bildhauer, siehe Anhang, Quelle 348. Hieraus ergibt sich auch die Verbindung dieser Künstler zu Angelo Pellegrini, der nach dem Tode Paolo Camillos an dessen Kenotaph arbeiten sollte. Für Pellegrini, siehe Bertolotti, 1885, S. 193.

55 Anhang, Quelle 199c. Siehe zu diesem Zusammenhang auch Kapitel 1. 3.

56 Für deren ursprüngliche Zahl, siehe Kapitel 7.

57 Anhang, Quelle 199b.

58 Anhang, Quelle 142g.

59 Laurenziano erhielt am 17. Oktober 1601 noch 4 weitere *scudi* von Sfondrato. Vgl. Anhang, Quelle 318k.

derselbe Zeitraum abgerechnet wurde,[60] darf angenommen werden, dass Censore eine leitende Funktion in der Gestaltung der Bronzedekoration innehatte.[61]

Weitere Zahlungen ergehen an den – hier nur als Holzschnitzer bezeichneten – Giovanni Battista Montano[62] sowie an Tommaso und Giovanni Paolo della Porta für nicht näher spezifizierte Arbeiten,[63] die nicht unbedingt auf die Kirche bezogen werden müssen. Die Inschriften an der Grabplatte Sfondratos und am Statuentabernakel scheinen zur selben Zeit von Cesare Domenichi graviert worden zu sein.[64] Die Verdienste zahlreicher Steinmetze, darunter Bartolomeo, genannt Meo, Bassi,[65] Domenico Marchesi und Stefano Buzio, werden ebenfalls honoriert.[66] Gleichzeitig erfolgte eine finanzielle Zuwendung an Paul Bril,[67] welche wohl die Vollendung der Landschaftsfresken markiert.[68] Gelder gingen auch an Giovanni Zanna für die Dekoration des linken Seitenschiffes der Basilika,[69] die er, nach Aussagen des selbst in der Kirche tätigen und daher

60 Anhang, Quelle 142h-i.

61 Censore erhält auch am 15. Februar 1602 nochmals 40 *scudi* von Sfondrato für – unter anderem – den Guss von zwölf Metallgirlanden. Vgl. Anhang, Quelle 318m.

62 Anhang, Quelle 142k.

63 Anhang, Quelle 142l. Nach den Forschungen Gerda Panofskys waren Tommaso, genannt Tommasino (1546-1606) und Giovanni Paolo della Porta (um 1552-1609) Brüder und als Bildhauer, doch vor allem als Antikenhändler tätig. Tommaso führte auch selbstständig Bildwerke aus, wogegen es bei Baglione von Giovanni Paolo heißt „di scultura non s'intendeva". Vgl. Panofsky, 1993, S. 119 und den Stammbaum auf S. 163. Nava Cellini (1969, S. 34) vermutet, dass Tommaso in enger Orientierung an Maderno mit diesem an den Bronzen der Schauwand gearbeitet haben könnte. Morolli (1988, S. 44) nennt in Anlehnung an Nava Cellini die Bronzereliefs der Schauwand Gemeinschaftswerke Madernos und Tommasos. Hierfür existieren keinerlei Anhaltspunkte.

64 Anhang, Quelle 142m.

65 Der von anderen Großaufträgen bekannte Steinmetz erhält 297, 57 *scudi* (ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 1, Zahlung vom 16. Dezember 1600, Nr. 82). Die Namensansetzung für Bassi folgt Partsch, 1993, S. 407 (mit Überblick über dessen Aktivität).

66 Erwähnt sind in den Zahlungen vom 16. Dezember 1600 (ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 1) ein „m[aest]ro Dom[eni]co scarpellino à la Minerva" (1, 5 *scudi*; Nr. 75), „m[aest]ro Lorenzo scarpellino" (356, 63 *scudi*; Nr. 78), „m[aest]ro Dom[eni]co Marchesi scarpellino" (433, 6 *scudi*; Nr. 79), „m[aest]ro Erminio scarp.[elli]no" (79, 2 *scudi*; Nr. 80), „m[aest]ro Fran.[ces]co scarpellino" (129, 37 *scudi*; Nr. 81), „m[aest]ro Giusto, et m[aest]ro Fran.[ces]co scarpellini" (1, 8 *scudi*; Nr. 101) und Stefano Buzio (4, 6 *scudi*; N. 102).

67 Anhang, Quelle 1420.

68 Zu den Fresken Brils, siehe Kapitel 2. 3.

69 Anhang, Quelle 142c. Am 16. Dezember ergeht eine weitere Zahlung an Zanna (Quelle 142n) und noch eine Anfang 1603 (Quelle 349b). Vgl. Anhang, Quelle 350. Morolli (1988, S. 44, Fußnote 95) weist auf die Zahlungen an Zanna hin, ohne den Maler auch nur zu nennen, geschweige denn zu identifizieren.

vermutlich relativ verlässlichen Baglione, gemeinsam mit – dem archivalisch nicht dokumentierten – Tarquinio Ligustri ausführte.[70] Ferner erfolgen Leistungen an Marco Tullio de Nosis und Vincenzo Conti, für nicht näher beschriebene Malereien,[71] die durch die Angaben Bagliones identifiziert werden können: Hiernach müssten die beiden das rechte Seitenschiff zumindest teilweise dekoriert haben.[72] In den Archivalien fehlt jede Angabe über die Maler „Fabrizio aus Parma", wohl Andrea Fabrizi, und Marzio di Cola Antonio (auch Marzio Ganassini), die Baglione für Teile der Dekoration des unter dem Nonnenchor befindlichen Narthexes verantwortlich macht: Ganassini werden „einige Putten",[73] Fabrizi hingegen die acht Lünetten mit Eremitendarstellungen zugeschrieben.[74] Am 15. Januar 1603 wurde auch der Bildhauer Ippolito Buzio für – nicht näher beschriebene – Arbeiten in der Kirche bezahlt.[75]

Angesichts der Innovation, die sowohl die Cäcilienstatue als auch deren Rahmung kennzeichnet, drängt sich die Frage nach deren Autorschaft geradezu auf. Doch weder in der Kunstliteratur noch in den Archivalien lassen sich Angaben zum Entwurfs- und Entstehungsprozess von Sfondratos Altaranlage finden. Selbst Bosio, dem es vermutlich angemessen erschien, neben seinem Auftraggeber keine weiteren Urheber des Projektes zu nennen, schweigt sich über die beteiligten Künstler oder andere Ideengeber aus. Zu diesem Fehlen textlicher Quellen tritt noch eine weitere Problematik: Für die Gesamtanlage lassen sich weder direkte Präzedenzfälle noch unmittelbare Imitationen entdecken, die aufgrund von formalen Ähnlichkeiten deren Zuschreibung ermöglichen könnten. Hingegen finden sich für zahlreiche Einzelelemente sowohl Vorgänger als

70 Anhang, Quelle 309.

71 Anhang, Quelle 142e. Pepper (1967, S. 74, Fußnote 22) erwähnt die Zahlung und nennt De Nosis als Kopisten mittelalterlicher Kunst, der entsprechenden Interessen Sfondratos entsprochen hätte. Er berief sich dabei auf Previtali (1960, S. 20-21), der allerdings keine sichere Identifikation „Marco Tullios" vorgeschlagen hatte. Morolli (1988, S. 43, Fußnote 91) interpretiert wohl zu Recht die Quelle dahin, dass Conti und De Nosis die mittelalterlichen Fresken im Schiff restauriert hätten, da Bosio solche Arbeiten erwähnt (Anhang, Quelle 351). Morolli (1988, S. 43, Fußnote 91) nennt darüber hinaus den Maler „Massimo Caregli" als weiteren Restauratoren. Dies stimmt nicht mit dem von ihm zitierten Dokument (Anhang, Quelle 318e) überein.

72 Für De Nosis, siehe Anhang, Quelle 352, für Conti Anhang, Quelle 353.

73 Baglione, 1995, I, S. 165: „Et in santa Cecilia in Trastevere, Monasterio di Vergini, sotto la volta, nell'entrare in chiesa, vi sono di sua opera alcuni puttini, assai bene impastati a fresco."

74 Anhang, Quelle 310. Pelicelli (1915, S. 174) identifiziert Bagliones „Fabritio Parmigiano Pittore" mit dem aus Parma stammenden Andrea Fabrizi. Zu den Eremitendarstellungen, siehe Kapitel 2. 3.

75 Anhang, Quelle 349a.

auch Rezeptionen. Sie können daher fast sicher zugeordnet werden. Nicht ausgeschlossen werden darf jedoch ein massgebliches Mitwirken des Auftraggebers: So berichtet die Klosterchronik, Sfondrato persönlich habe die ephemere Tribüne entworfen, auf der man während der Ausstellung des Cäcilienkörpers die Papstkapelle feierte.[76]

Giacomo della Porta, wahrscheinlich leitender Architekt, war dem Kloster bereits seit 1580 verbunden. Auch im Rahmen von Sfondratos Kampagne ist er mehrfach belegt: Auf den 12. Juni 1600 datiert der Vertrag eines Stellvertreters Paolo Camillos mit den Dachdeckern, welche die Kuppelschale der Cappella del Bagno mit Bleiplatten verkleiden sollten.[77] In diesem wird festgelegt, dass sich die Handwerker nach den Weisungen della Portas zu richten hätten, dem somit nachgewiesenermaßen das Gesamtprojekt unterstand.[78] Inwiefern eine solche Verantwortung aber über die Kapelle hinausging, wird nicht vermerkt. Einige Monate später, am 16. Dezember 1600, ist dann eine Zahlungsanweisung Sfondratos für della Portas Dienste in Santa Cecilia belegt.[79] Allerdings lässt auch sie keine klaren Kompetenzen erkennen. Da am 13. August 1601 der Architekt Giovanni Antonio de' Pomis als *misuratore* der neu errichteten Bauteile in der Basilika bezahlt wird,[80] ist jedoch davon auszugehen, dass della Porta in Trastevere ausschließlich planerisch und betreuerisch tätig war. Für einzelne Charakteristika wie den Einsatz des gesprengten Segmentgiebels und der Buntmarmorverkleidung lassen sich überdies im Werk des Architekten Parallelen zur Anlage in Santa Cecilia entdecken,[81] wobei schon aufgrund der Bauaufgabe die engste Beziehung zum Hauptaltar der Gregoriana in St. Peter besteht.[82] Auch die Anlehnung des Sfondrato-Grabes an die – von della Porta entworfene – letzte Ruhestätte Alessandro Farneses könnte ebenso auf den Architekten wie auf Paolo Camillo zurückgehen.[83]

---

76 Anhang, Quelle 56; die relativ eindeutige Wortwahl ist „fatto il disegno".

77 Anhang, Quelle 354. Zur Cappella del Bagno, siehe Kapitel 1. 3.

78 Zu della Porta, siehe Kapitel 1. 2.

79 Anhang, Quelle 142p. Auf della Portas fundamentale Rolle in der Kirche haben schon Nava Cellini, 1969, S. 24 und Fußnote 13 (S. 38) sowie Freiberg, 1995, S. 43 und Fußnote 28 (S. 211) hingewiesen.

80 Anhang, Quelle 318d. De Pomis fungierte im Jahre 1607 als *misuratore camerale*, könnte aber bereits diesen Beruf schon früher ausgeübt und sich so für das Projekt Sfondratos empfohlen haben. Vgl. Corbo und Pomponi, 1995, S. 183.

81 Eine umfassende Monographie über della Portas Œuvre bleibt ein Forschungsdesiderat. Einen kurzen, deskriptiven und künstlerisch unanalytischen Werküberblick bietet jedoch einstweilen Tiberia, 1974.

82 Für eine Einordnung dieses Altartabernakels in die Entwicklung des Genres, siehe Ostrow, 1996, S. 151-156.

83 Vgl. Kapitel 2. 1.

Eine Vielzahl von Faktoren schien della Porta zu einem Einsatz in Santa Cecilia vorherzubestimmen: Er zeichnete sich nicht nur durch seine reiche Berufserfahrung sondern auch durch seine Nähe zu Papst Clemens VIII. aus, da ihm seit dem Tod des anfangs favorisierten Taddeo Landini 1596 die Leitung aller päpstlichen Bauhütten unterstand.[84] Er besaß zudem große Erfahrung in der Koordinierung von Ausstattungskampagnen, die Buntmarmorinkrustationen, skulpturale Elemente und architektonische Gestaltung umfassten.[85] Die zum Heiligen Jahr 1600 weitgehend vollendete Nave clementina des Laterans ragt unter diesen als bekanntestes Beispiel hervor.[86] Die Bildkünste sind jedoch in allen diesen Kampagnen dekorativ eingesetzt. Sie kommentieren und verdeutlichen zwar die Funktion und die Geschichte des Raumes, sind aber nicht imstande, das Architektursystem als zentrale Bedeutungsträger gestalterisch zu beherrschen. In Santa Cecilia wird dagegen der gesamte Innenraum durch eine Marmorplastik und damit durch das Medium der Skulptur dominiert. Ein solches Verfahren macht die architektonische Umgebung der Statue zu deren Attribut und kehrt damit das zeitgenössische traditionelle Verhältnis der Gattungen um. Da eine entsprechende Idee im Werk eines Architekten wie ein Fremdkörper wirkt, kann davon ausgegangen werden, dass della Porta ikonographischen und gestalterischen Vorgaben folgte, die nicht eigenen Anschauungen entstammten, sondern auf andere Ideengeber zurückgehen.

Diese Beobachtungen können durch die einzigen detaillierten Angaben bestätigt werden, die für einen ähnlichen Entwurfs- und Entstehungsprozess im frühen römischen Seicento überliefert sind. Sie betreffen den Hochaltar der Kapelle Pauls V. in Santa Maria Maggiore, an dessen Planungsstufen bereits verschiedene Autoren beteiligt waren.[87] Selbst wenn sie nicht ohne Einschränkung auf andere Werke übertragen werden können und sich auf ein etwas späteres Projekt beziehen, enthüllen sie ein außerordentlich komplexes Spannungsgeflecht mit einer Vielfalt an künstlerischen Kompetenzen. Aufgrund der heterogenen Herkunft der gestalterischen Elemente kann ein solches auch für Santa Cecilia vermutet werden. Dass sich einige der für Sfondrato aktiven Künstler auch in der Paolina nachweisen lassen, macht diese Annahme umso wahrscheinlicher. Die Angaben stammen zudem aus einer relativ verlässlichen Quelle, da sie Baglione zu verdanken sind, der selbst im entsprechenden Zeitraum in der Kapelle tätig war und daher deren Entstehungsgeschichte aus eigener Anschauung kannte. Er beschreibt, wie der Papst einen kostbaren Altar

84 Hibbard, 1971, S. 131.

85 Freiberg, 1995, S. 43.

86 Freiberg, 1995, S. 288-289. Der Altar wurde erst am 12. Februar 1601 geweiht.

87 Für eine Diskussion dieses Entwurfsprozesses, siehe Ostrow, 1996, S. 142-151.

anfertigen lassen wollte und das Projekt mit einem „von Girolamo Rainaldi konstruierten Modell" Targone anvertraute, den er dafür eigens aus Flandern zurück an den päpstlichen Hof kommen ließ.[88]

Im Verbund mit Archivalien gestatten Bagliones Angaben, diese Darstellung zeitlich einzuordnen und zu präzisieren:[89] So ließ zunächst der römische Edelmann Giovanni Battista Crescenzi, wohl als Gewährsmann des Papstes, den Kunstschnitzer Vittorio Ronchone nach Rainaldis Entwurf ein Modell in Birnenholz fertigen, für das bereits am 23. September 1606 eine Anzahlung getätigt wurde.[90] In dieser Zeit tritt wohl auch Targone ins Blickfeld: Sollte die Aussage Bagliones stimmen, dass dieser für seine Leistung in der Kapelle den Titel eines Artilleriegenerals und Generalinspektors aller Befestigungsanlagen des Kirchenstaats erhielt,[91] so muss dies vor dem 26. März 1607 geschehen sein, dem Datum, an dem die Auszeichnung verliehen wurde.[92] In dem entsprechenden Dokument sind allerdings nur Pompeos Verpflichtungen als hydraulischer Ingenieur genannt, während seine Tätigkeit für künstlerische Unternehmungen keine Erwähnung findet. Dokumentierte Zahlungen an Targone für Arbeiten an der Paolina beginnen erst am 15. März 1608.[93]

Baglione beschreibt nun Targones Schaffensprozess folgendermaßen:

> „Pompeo Targone machte sich ans Werk, überarbeitete das Modell und ließ [Antonio] Tempesta die definitive Zeichnung anfertigen. Er verteilte dann die Arbeiten an verschiedene treffliche Menschen und begann

88 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 355.

89 Baglione, 1995, I, S. 326-27: „[...] e per questo fù dato ordine di formare un nobile disegno; Girolamo Rainaldi Romano fù egli quello, che in piccolo il fece, e diello al Signor Gio. [vanni] Battista Crescentij, il quale ne fece fabricare un modelletto, di grandezza di due palmi in circa [ ] colorito, conforme alle pietre dure."

90 Ostrow, 1996, S. 143-146. Crescenzi war bereits an den Baumaßnahmen in der Nave clementina des Lateran beteiligt, deren Konten er im Mai 1600 begleicht. Vgl. Corbo, 1975, S. 31.

91 Baglione, 1995, I, S. 330.

92 Vgl. Anhang, Quelle 356 und den *avviso* vom 12. Mai 1607 in Orbaan, 1920, S. 80: „Il Pompeo Targone, gionto qua di Fiandra, è stato fatto da Sua Beatitudine sopra le acque con assegnamento di 100 scudi il mese come ingegniero di gran fama."

93 Corbo und Pomponi, 1995, S. 153 (Zahlungen für Arbeiten in der Kapelle vom 15. März 1608 bis zum 24. Januar 1609). Spezifische Zahlungen für den Altar erfolgen allerdings erst am 4. April 1609 (Corbo und Pomponi, 1995, S. 95 und vor ihnen schon Dorati, 1967, S. 237, Fußnote 23). Bei Baubeginn der Paolina, der mit den Abrissarbeiten der alten Sakristei am 2. August 1605 (siehe Orbaan, 1920, S. 57, *avviso* vom 3. August 1605) einsetzt, dürfte ein Altarprojekt vorgelegen haben.

> diesen feierlichen Schmuck, reich an kostbaren Steinen, Metallen, aus Bronze gegossenen und vergoldeten Figuren, sehr schön und elegant […]".[94]

Damit erwähnt die Quelle bereits drei verschiedene Entwerfer für den Altar der Paolina: Die architektonische Grundidee stammt von Rainaldi. Sie wird dann von Targone überarbeitet und endlich von Tempesta zeichnerisch realisiert. Aufgrund der Biographien der beteiligten Künstler darf man wohl eine klare Kompetenzenverteilung annehmen. Der als Architekt ausgewiesene Rainaldi erarbeitet die räumliche Disposition, die Ideen zur Ausstattung mit *pietre commesse* der Goldschmied und Ingenieur Targone, der anscheinend auch als Vertrauensmann des Papstes und als Projektleiter fungiert,[95] während dem Florentiner Maler und Zeichner Tempesta wohl die figürlichen Entwürfe für die Skulpturen zuzuschreiben sind. Vor der Aktivität in der Paolina war Tempesta bereits einige Male als Entwerfer plastischer Dekorationen hervorgetreten.[96] Eine solche Rolle übte er bei der Entstehung des Ehrenreliefs für Marcantonio Colonna in der Sala dei Fasti Consulari im römischen Konservatorenpalast aus, für das der – auch in Santa Cecilia tätige – Steinmetz Meo Bassi am 10. Dezember 1590 bezahlt wurde.[97] Auf Tempesta geht des Weiteren der Entwurf der Stuckdekoration im Gewölbe der Cappella Benozzi in San Giovanni dei Fiorentini von 1597 zurück.

Die von Baglione beschriebene Rolle Tempestas als Entwerfer plastischer Arbeiten problematisiert die der Bildhauer in Santa Maria Maggiore in einer auch für die Bewertung von Sfondratos Anlage relevanten Weise. Eines der bedeutendsten figürlichen Werke des Altars, das monumentale Relief des *Schneewunders* im Auszug, wurde nämlich, wie eine Zahlung von 55 *scudi* vom 17. Juli 1610 dokumentiert, von Stefano Maderno modelliert.[98] Baglione, welcher das Werk im Œuvre des Bildhauers besonders hervorhebt, erwähnt zudem, dass

94 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 355.

95 Keine Rolle scheint in der Genese des Hochaltars der seit Pontifikatsbeginn persönliche Architekt Pauls V., Flaminio Ponzio, gespielt zu haben, dem ansonsten die Bauaufsicht der Paolina oblag. Vgl. Schwager, 1983, S. 280-283.

96 Grundlegend Leuschner, 1999, S. 618-621. Dort auch der Hinweis auf einen weiteren künstlerischen Kontakt Rainaldis und Tempestas anlässlich der ephemären Dekorationen zur Kanonisation von Carlo Borromeo in St. Peter (S. 620).

97 Es ist zu betonen, dass della Porta als *architetto del popolo romano* die Zahlung für das *Colonna-Relief* autorisierte (Leuschner, 1999, S. 619) und wohl auch dessen Genese beeinflusste.

98 Corbo und Pomponi, 1995, S. 60 und 166.

Ferreri und Censore dessen Guss realisiert hätten.[99] Folgt man diesen Angaben, so hätte Maderno ein Modell nach einem Entwurf Tempestas gefertigt, welches dann seinerseits wieder von den beiden – auch in Santa Cecilia tätigen – Gießern in Bronze verwirklicht wurde. Das Relief kann somit als künstlerisches Gemeinschaftswerk betrachtet werden. In der Genese zeitgenössischer römischer Skulpturenensembles ist dies kein Einzelfall. Besonders die der Paolina vorausgehenden Ausstattungskampagnen Sixtus' V. liefern Hinweise auf vergleichbare Entwurfs- und Entstehungsprozesse insbesondere, wenn Vorzeichnungen zugeschrieben und identifiziert werden können, deren Autoren nicht selbst bildhauerisch tätig waren.[100] Allerdings schränkt die punktuelle Überlieferung die Möglichkeit ein, aus Einzelbeobachtungen allgemeinere Regeln abzuleiten.

So entwarf der die sixtinischen Kampagnen leitende Cesare Nebbia nachweislich das linke Relief des Mosesbrunnens an der römischen Via Pia, auf dem Aaron die Israeliten zu einer Quelle führt, die sein Bruder aus einem Felsen geschlagen hatte,[101] sowie die von Andrea Brasca am Grabmal Pius' V. ausgeführte *Übergabe der Standarte an Marcantonio Colonna*.[102] Es ist anzunehmen, dass Ähnliches auch für andere Reliefs der mehrteiligen Monumentalwerke gilt. Doch auch vollplastische – und damit der Malerei gestalterisch weniger nahe stehende – Werke der Bildhauerkunst wurden anscheinend zumindest bisweilen von fachfremden Künstlern vorgezeichnet: Der Cavalier d'Arpino konzipierte mit größter Wahrscheinlichkeit die Statue Sixtus' V. an dessen Grabmal.[103] Ein Entwurf zum Monument Pius' V. (Madrid, Biblioteca Nacional) dürfte hingegen schon auf dem Papier ein Werk zweier Künstler darstellen: Domenico Fontana müsste der Aufriss, dem 1585 noch in dessen Werkstatt weilenden Giovanni Guerra hingegen der figürliche Anteil zuzuweisen sein.[104] Da jedoch im Falle des Brasca-Reliefs der Entwurf Nebbias existiert, den Guerra für die

99 Baglione, 1995, I, S. 345. Einschränkend ist zu bemerken, dass von den beiden Gießern in den Dokumenten nur Ferrerio als für die Kapelle tätiger Künstler erscheint. Siehe den Index in Corbo und Pomponi, 1995.

100 Für eine Analyse dieser Arbeitsweise, siehe Petraroia in Madonna, 1993, S. 373-375. Für das clementinische Pontifikat, in dem der Cäcilienaltar geschaffen wurde, fehlt eine entsprechende Studie, welche sich auf die Dokumentedition von Corbo (1975) stützen könnte. Die einzige umfangreichere Untersuchung zu einer clementinischen Ausstattungskampagne stammt von Freiberg (1995), der sich jedoch nicht für die Frage künstlerischer Autorschaft interessiert.

101 Giovanni Morello in Madonna, 1993, S. 350, Nr. 2.

102 Die Zuschreibung der Zeichnung folgt Giovanni Morello in Madonna, 1993, S. 352-353, Nrn. 5a-b, die des Reliefs aber Pietro Petraroia in Madonna, 1993, S. 386-389, Nr. 1b.

103 Giovanni Morello in Madonna, 1993, S. 351-352, Nr. 4.

104 Mario Bevilacqua in Madonna, 1993, S. 353, Nr. 6.

Ausführung umzeichnete,[105] darf man sich die Genese des Grabmals wohl noch komplexer vorstellen: Fontana entwickelte die Architektur und Nebbia die figürlichen Szenen, welche dann Guerra für die Umsetzung durch den Bildhauer vorbereitete. Auch für den Schmuck der Altaranlage in Santa Cecilia ist eine solche Aufgabenverteilung denkbar, zumal weder ihre Bronzeplastiken noch die Marmorstatue sicher im Œuvre eines einzelnen Künstlers verankert werden können. Die technische Realisierung der Letzteren ist jedoch mit einiger Sicherheit Maderno zuzuschreiben, da bereits der zum Zeitpunkt ihrer Entstehung in Santa Cecilia tätige Baglione in seinen erstmals 1642 publizierten Künstlerviten dem Bildhauer die Figur zuwies.[106] Eine solche Aussage kompensiert einigermaßen das Fehlen jeglicher eindeutiger Archivalien zur Anfertigung der Skulptur.

Obwohl Maderno mit dem „Bildhauer Stefano" gemeint sein dürfte, der am 16. Dezember 1600 von Sfondrato eine Zahlung von 65 *scudi* erhält, geht aus der Quelle nicht hervor, welcher Leistung dieser Betrag entspricht.[107] Für die Anfertigung einer nahezu lebensgroßen Marmorstatue ist er zu gering. Auch eine weitere Zahlung vom 21. April 1603, die demselben Künstler, der wieder nicht eindeutig bestimmt wird, eine *Heilige Cäcilie* aus Elfenbein vergütet, schafft keine größere Klarheit: Denn weder das Aussehen dieser sonst nicht weiter dokumentierten Plastik noch ihr Schnitzer werden erwähnt,[108] obwohl es durchaus denkbar ist, dass Maderno seine *Cäcilie* in verkleinertem Maßstab reproduzierte. Auch wenn über den Schöpfer der Bronzeplastiken keine Informationen überliefert sind, scheint es geraten, sie aufgrund einzelner gestalterischer Details, die Übereinstimmungen mit der Marmorskulptur erkennen lassen, ebenfalls deren Schöpfer zuzuweisen.[109] Kompositorisch und stilistisch zeigen die Engel in Santa Cecilia allerdings kaum Nähe zu den anderen nachweislich von Maderno ausgeführten Giebelfiguren, wie denen am Hochaltar von Santa Maria della Pace oder am Grabmal von Silvestro Aldobrandini in der von Clemens VIII. gestifteten Kapelle in Santa Maria sopra Minerva.[110]

Aufgrund fehlender Homogenität kann Madernos Stil ohnehin nicht mit Präzision bestimmt werden. Dies gilt selbst für einzelne Phasen. Ebensowenig kommt es jedoch zu deutlich markierten Neuansätzen. Maderno scheint

105 Morello in Madonna, 1993, S. 352-353, Nrn. 5a-b.

106 Anhang, Quelle 357.

107 Anhang, Quelle 142j.

108 Anhang, Quelle 349c. Schon Nava Cellini (S. 39, Fußnote 16) fragt sich, ob Maderno hier als Händler oder als Künstler bezahlt wurde.

109 Vgl. Kapitel 4. 1.

110 Für eine aktuelle Übersicht über Madernos Œuvre, siehe Susanna Zanuso in Bacchi, 1996, S. 817, sowie den Index von Ferrari und Papaldo, 1999.

demnach kein ausgeprägtes Interesse an einer eigenen Skulptursprache besessen zu haben; ihm fehlt ein klares künstlerisches Profil, das sich aus den erhaltenen Werken erstellen ließe. Auch wenn er damit sicher den ästhetischen Idealen seiner Zeit entsprach, könnte eine solche Aussage weder über Ambrogio Buonvicino noch über Cristoforo Stati oder Camillo Mariani, geschweige denn über Nicolas Cordier getroffen werden. Die naheliegendste Lösung für diesen Befund scheint die Annahme, dass Maderno, wie im Falle des *Schneewunders*, die von ihm ausgeführten Werke zumindest nicht ausschließlich selbst entwarf und noch während der Ausführung gestalterischen Ideen anderer folgte. Wie von der gesamten oben angeführten Reihe von Fällen bestätigt wird, war dies in seiner Epoche durchaus nicht unüblich.

Dies könnte auch erklären, warum Maderno nach der – offensichtlich erfolgreichen – Cäcilienstatue keine vergleichbaren Großaufträge mehr erhielt. Einer eigenständigeren Künstlerpersönlichkeit wäre dies wohl nur unter besonderen Umständen passiert. Solche sind für Maderno jedoch nicht belegt. Vor seiner Tätigkeit in Santa Cecilia ist er zudem nur ein einziges Mal dokumentiert: Es handelt sich um den bereits erwähnten Vertrag mit del Turco von 1597.[111] Der Goldschmied stand Madernos Qualitäten misstrauisch gegenüber. So hielt er sich etwa zahlreiche Rückzugsmöglichkeiten offen, falls die bestellte Kreuzigungsgruppe seinen Ansprüchen nicht genügen sollte. Doch auch der so Verdächtigte zeigte Schwäche: Er hielt es anscheinend für notwendig, Del Turco als Beweis seines Könnens eine Statue des heiligen Sebastians zu zeigen, die er sich als eigenhändiges Werk notariell verbriefen ließ und die als Prüfstein für die Qualität der auszuführenden Gruppe gelten sollte. Del Turco hatte es offensichtlich weder mit einem etablierten, noch mit einem von der eigenen Wichtigkeit durchdrungenen Künstler zu tun. Vielleicht empfahl er aber Maderno an Sfondrato weiter. Eine Verbindung zwischen dem Bildhauer und dem Kardinal könnte sich auch durch nachbarschaftliche Verhältnisse ergeben haben: In Madernos Vertrag mit Del Turco wird ausdrücklich dessen Wohnort in der Via Giulia genannt. Hier residierte, wie ein Rechtsstreit mit der benachbarten Bruderschaft belegt, unmittelbar neben Santa Maria dell'Orazione e della Morte spätestens ab Herbst 1598, wahrscheinlich aber schon seit der zweiten Hälfte des Vorjahres, auch Sfondrato, welcher den Odescalchi-Palast auf dem Grundstück des heutigen Palazzo Falconieri gemietet hatte.[112]

111 Vgl. Kapitel 2. 4.

112 Anhang, Quelle 358. Siehe auch ASR, Notai AC, 3989, f. 174 recto-175 verso, f. 188 recto-189 verso. Auf f. 175 recto bezeichnet als „A di 18. di Gennaro 1599. Nota de denari pagati dall'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Sfondrato nelle reparationi del Palazzo da farsegli buoni dalli S[S].[igno]ri Odescalchi [...]" F. 174 recto gibt die Lage an als „posit Romae in Via Julia

Paolo Camillo rekrutierte mit großer Wahrscheinlichkeit seine Künstler für Santa Cecilia aus einer Vielzahl von Gründen, welche die Vertrautheit mit monumentalen Ausstattungsprojekten ebenso umfassten wie bereits etablierte Bindungen an das Nonnenkloster und vielleicht sogar nachbarschaftliche Beziehungen. Die Mehrzahl hatte sich hierbei in Rom und insbesondere am Papsthof bewährt. Hinzu tritt jedoch ein dezidiertes Interesse an Mitarbeitern, die bislang eher geringe Kontakte zur Ewigen Stadt unterhielten. Dies gilt insbesondere für die beiden größten figürlichen Künstler, welche für die Basilika tätig wurden: Guido Reni und Francesco Vanni. In ihrem Fall könnte Sfondrato auf das überregionale Netzwerk des Olivetaner-Ordens zurückgegriffen haben. Spätestens seit sein Onkel ihm 1578 San Pietro al Monte übertragen hatte, stand er in ständiger Verbindung mit der Gemeinschaft, deren Protektor er 1591 geworden war.[113] Sein Einsatz für den Orden hielt noch bis in die letzten Lebensjahre an: Am 11. März 1615 meldet ein *avviso*, dass er der römischen Olivetanerkirche von Santa Maria Nova eine neue Fassade und eine vergoldete Holzdecke (Abbildung 12) gestiftet habe.[114] Da Letztere jedoch epigraphisch ins Jahr 1612 datiert ist, muss die Quelle anlässlich der Vollendung der Fassade entstanden sein. Dies wird auch durch eine entsprechende Inschrift oberhalb der zentralen Bogenöffnung bestätigt.

Wann Vanni erstmals für den Orden tätig wurde, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Er stattete jedoch dessen Mutterkirche mit den undatierten Malereien *Die Konsekration der Kirche von Monteoliveto durch den Bischof von Pienza im Jahre 1466* und *Die Einkleidung der ersten Mönche in der Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Arezzo im Jahre 1319* aus.[115] Im zugehörigen Kloster verbrachte Sfondrato einige Monate im Frühjahr 1599 und könnte die Werke gesehen haben.[116] Um 1600 stellte Vanni im Auftrag des Nachkommens Calanio den seligen Bernardo Tolomei, Gründer von Monteoliveto Maggiore, im Gemälde der

---

et contigui Oratorio Mortis". Ein *avviso* vom 21. Mai 1597 (zitiert in Frommel, 1973, II, S. 282, Nr. 13, aus Orbaan, 1920, S. 50, Fußnote 1 und S. 104, Fußnote 1) berichtet, dass Sfondrato, obgleich dessen Mietvertrag noch drei Jahre dauere, aus gesundheitlichen Gründen den Palazzo Riario an der Lungara, sein bisheriges Domizil, verlassen wolle. Dies scheint er bald darauf in die Tat umgesetzt zu haben.

113 Zur Bindung Sfondratos an die Olivetaner, siehe Kapitel 1. 1.

114 Für eine partielle Abschrift des Dokuments, siehe Orbaan, 1920, S. 231 (BAV, Urb. lat. 1083, f. 128 verso). Wie eine Baubegehung lehrt, handelt sich jedoch nicht nur um eine Fassade, sondern auch um einen dem Kirchenraum vorgeblendeten Narthex. Siehe zur Decke auch Kapitel 1. 2 (mit Namensansetzung der Kirche) sowie 1. 3.

115 Zu den Malereien Vannis, siehe Perego, 1903, S. 30.

116 Vgl. Kapitel 2. 3.

Kanonisation der heiligen Katharina von Siena dar (Abbildung 50).[117] Reni hingegen erhielt wohl seinen ersten öffentlichen Auftrag, eine *Marienkrönung mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Johannes Evangelist, Johannes Baptist und Bernhard von Clairvaux* (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale), für die Stadtkirche der Olivetaner von San Bernardo in Bologna.[118] Mit der dortigen Situation war auch Sfondrato vertraut: Er hatte als Kardinallegat im Sommer 1592 mehrere Monate im Bologneser Olivetanerkloster von San Michele in Bosco verbracht, wo noch heute eine Inschrift im zentralen Kreuzgang an seinen Aufenthalt erinnert.[119] Die gerade in diesem Jahr intensiv gelebte Verbindung der Ämter des Ordensprotektors und des Legaten könnte Folgen in seinem Mäzenatentum hinterlassen haben.[120]

In einem Fall ist belegt, dass der Kardinal über die Olivetaner Gelder an Vanni in Siena leitete:[121] Am 29. Januar 1601 werden seine Bankiers angehalten, dem Generalprokurator von Monteoliveto Maggiore 105 *scudi* zukommen zu lassen, welche dieser dem „Abt von San Benedetto [ai Tufi] in Siena" übergeben sollte, um eine Zahlung des Letztgenannten an Vanni auszugleichen.[122] Eine nahezu gleichlautende Aufforderung ergeht am 18. Dezember 1600, als derselbe Verwalter Gelder zurückerhält, welche er für den Abt von San Michele in Bosco in Bologna ausgelegt hatte:[123] Eigentlicher Nutzniesser dieser Zuwendung könnte Reni gewesen sein.

---

117 Zu dem Werk, siehe ausführlich Kapitel 5. 2.

118 Zu dem Werk, siehe Pepper, 1969, S. 22-23 und *idem*, 1984, S. 20 und S. 209, Nr. 1.

119 Anhang, Quelle 347. Zum Bologna-Aufenthalt Sfondratos, siehe auch Kapitel 1. 1 und 7.

120 Eine solche Vermutung findet sich – ohne die hier vorgeschlagene chronologische Fixierung – in Pepper, 1969, S. 115.

121 Vgl. Kapitel 5. 1.

122 Anhang, Quelle 142u. Bei dem genannten Abt handelte es sich wohl um Ippolito Borghese, von dem bekannt ist, dass er drei Jahre lang dem entsprechenden Kloster in Siena vorstand und gleichzeitig einer der Visitatoren der Kongregation war. Vgl. Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 187. Zu Borghese, siehe auch Kapitel 1. 3.

123 Anhang, Quelle 142r. Für diese Hypothese, siehe Pepper, 1969, S. 75 und Fußnote 21 und *idem*, 1984, S. 55, Fußnote 15.

4. KAPTITEL

Cäcilie und die Künstler

Ein Figurenideal als Leitbild

4.1 Raffael-Rezeption in der Altaranlage und in den Werken Bagliones

Die Suche nach einer gestalterischen Anregung der Statue führt unweigerlich zu der bedeutendsten künstlerischen Definition, die Cäcilie in der frühen Neuzeit erfahren hatte und die deren Bild aus ästhetischen wie inhaltlichen Gründen kodifizierte:[1] Raffaels Altartafel für die Cäcilienkapelle der Bologneser Kirche San Giovanni in Monte (heute Bologna, Pinacoteca nazionale, Abbildung 45). Zur Entstehungszeit der Plastik konnte die Nachahmung dieses Kunstwerkes auch durch einen historisch begründeten Umstand gerechtfertigt werden. Aufgrund seines Entstehungskontextes wurde es nämlich bereits von den Zeitgenossen als Apologie der Bologneser Mystikerin Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520) in Gestalt einer zweiten Cäcilie betrachtet.[2]

Elena hatte etwa ab 1506 zunächst im städtischen Umfeld, dann aber rasch auch im kurialen Bereich Aufmerksamkeit erregt. Zu diesem Zeitpunkt wurde nämlich bekannt, dass die in devotionalen und kontemplativen Werken herausragende Bürgersfrau, obwohl seit achtzehn Jahren glücklich mit dem Notar Benedetto dall'Olio verheiratet, jungfräulich an dessen Seite lebte.[3] Noch 1920 sollte die katholische Apologetik dieses Vorkommnis bewundern.[4] Die frühchristliche Märtyrerin stellte eine dermaßen bedeutende Identifikationsfigur Elenas dar,[5] dass ihr Francesco Alidosi, der päpstliche Legat für Bologna, als Titularkardinal von Santa Cecilia einige Reliquien der Heiligen verschaffte.[6] Es ist wahrscheinlich, dass die Seherin im Anschluss an diese Übergabe die Cäcilienkapelle errichten und ausstatten ließ.[7]

Schon die frühe Kunstliteratur assoziierte das Gemälde mit ihrem Begräbnisort. So verkündete etwa Giorgio Vasari in beiden Ausgaben seiner Künstlerbiographien, dass man die Tafel und den Körper der Seligen am selben Ort

1 Eine aktuelle Analyse hierzu in Wimböck, 2002, S. 88-89.

2 Grundlegend Zarri, 1983, S. 83-118.

3 Zarri, 1983, S. 86.

4 Longo, 1920, S. 39.

5 Zarri, 1983, S. 86 und Mossakowski, 1983, S. 54.

6 Mossakowski, 1983, S. 52, Fußnote 6.

7 Mossakowski, 1983, S. 52-53, Fußnote 6.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-006

aufbewahre.[8] Damit war die in Sfondratos Altaranlage etablierte Zuordnung von Heiligenbild, Reliquien und Stiftermemoria in Elenas Kapelle vorgeprägt. Spätestens seit seinem Bologna-Aufenthalt von 1592 dürfte Paolo Camillo diese bekannt gewesen sein, zumal er zu jenem Zeitpunkt bereits Titelkardinal von Santa Cecilia war. Er müsste daher das Raffael-Gemälde sowohl mit weiblicher Mystik als auch mit einer exemplarischen Lebenshaltung assoziiert haben, die sich aus frühchristlichen Werten speiste. Auch die zwei bedeutendsten Künstler, die für ihn in Santa Cecilia arbeiten sollten, kannten die Kapelle und ihr Hauptwerk aus eigener Anschauung: Reni stammte aus Bologna und wuchs dort auf, während Francesco Vanni hier eine zweijährige Lehrzeit absolvierte.[9]

Auf der Tafel, deren Entstehung in den Zeitraum um 1515 datiert werden kann,[10] beherrscht die Gestalt der Jungfrau das Gemäldezentrum. Raffael rahmt Cäcilie mit vier weiteren Heiligen, wobei jeweils zwei nach vorne und nach hinten versetzte Figuren sie so flankieren, dass sie sich im imaginierten Mittelpunkt eines zur Bildoberfläche geöffneten Trapezquaders befindet. Als einzige Gestalt der Versammlung steht die Märtyrerin frontal zum Betrachter und als einzige wendet sie ihren Blick himmelwärts, wo sich dichte Wolken über ihr öffnen und eine singende Engelschar im gold glänzenden Licht erscheint. Die Jungfrau ist im Moment ihrer Entrückung wiedergegeben; sie vernimmt die Musik des Himmels, die ihr die irdische – welche des Gehörsinns bedarf, um erfahren werden zu können – als Symbol der körperlichen und damit vergänglichen Lust verleidet. Mystik und Askese manifestieren sich hierbei in unmittelbarer Verbundenheit: Visionär erfährt die Märtyrerin eine überzeitliche Realität, welche sie dermaßen erfüllt, dass sie der alltäglichen entsagen muss. Solche Erfahrungen begründen ihre Enthaltsamkeit, die wiederum eine Voraussetzung der Offenbarung darstellt, da sie sich von der Bedingtheit durch das Weltliche löst.

Cäcilie veranschaulicht dieses für ihre Existenz zentrale Moment durch ihre Haltung: Ihr Gesicht ist in die Höhe gewandt, während sie mit ihren beiden Händen ein Portativ weit hinab zu Boden streckt, ohne ihre aufrechte Position zu verlassen. So erinnert Raffaels Figur an eine Spannung zwischen irdischer Aktivität und der Kontemplation des Göttlichen: Obgleich dieser einstige Konflikt bereits durch die völlige Hingabe der Jungfrau an die himmlische Realität

8 Vasari (IV. Text, 1976, S. 185) nennt bezeichnenderweise Elena bereits als Selige. Dieser Titel wurde ihr jedoch offiziell erst 1828 von der Congregazione dei Riti zugesprochen. Vgl. Romanello, 1992, S. 802.

9 Für Vannis Bologna-Aufenthalt, siehe Kapitel 5. 1.

10 Für einen bis heute gültigen Überblick zur kontroversen Datierung von Raffaels Altarbild, siehe Mossakowski, 1983, S. 51-53. Dort auch (S. 51) der Hinweis auf das Eingangsdatum in die Pinacoteca Nazionale von 1815.

gelöst ist, klingt er noch im Gegensatz zwischen den willentlich in ihrer Handlungsfreiheit eingeschränkten Armen und dem am Jenseitsgeschehen teilnehmenden Gesicht nach. Gerade diese durch Körperhaltung verdeutlichte Überwindung der weltlichen Sphäre scheint in der Konzeption der Marmorfigur wiederzukehren: Die der Betrachteransprache dienenden Hände werden möglichst weit vom Gesicht entfernt und über den Rumpf hinweg auf die Oberschenkel Cäciliens geführt (Abbildung 1). Sie befinden sich damit in einer dem Gemälde Raffaels ähnlichen Position und verursachen eine gleichfalls verwandte Synchronisation der Arme. Da in ihnen noch das streitbare Eintreten für die eigene Glaubensauffassung nachzuwirken scheint,[11] sind sie am meisten der irdischen Existenz verpflichtet und weisen, wie das Portativ bei Raffael, noch auf eine physische – und damit äußerliche – Aktivität der Jungfrau hin, sei es auch eine ethisch wertvolle.

Dass eine solche Auslegung der Körpersprache in Statue und Gemälde der von Sfondratos Zeitgenossen entspricht, zeigt sich in der der heiligen Cäcilie gewidmeten Schrift des Bologneser Olivetanermönches und Organisten von San Michele in Bosco, Adriano Banchieri,[12] den Paolo Camillo persönlich gekannt haben dürfte und der in seinen 1609 erschienenen *Conclusioni nel suono dell'organo* Raffaels Tafel beschreibt:[13] Durch die Wiederholung des Wortes „rivolto" konstruiert Banchieri einen sprachlichen Parallelismus zwischen dem zum Himmel gewandten Haupt der Märtyrerin und dem hinab zum Boden geführten Portativ. Diese Übereinstimmung markiert umso deutlicher die gegenläufigen Bewegungsrichtungen von Kopf und Händen. Banchieris anschließende, herausragende ikonologische Deutung des Gemäldes deckt sich exakt mit der oben vorgestellten.

Auch weitere gestalterische Details der Plastik lassen sich auf das Vorbild Raffaels zurückführen. Hierbei ist vor allem auf die Ausarbeitung und Positionierung der Rechten Cäciliens hinzuweisen: Im Gemälde des Urbinaten öffnet sich der Ärmel wie eine unregelmäßige Schlaufe über ihrem Gelenk, während die enganliegende *tunica talaris* der Marmorfigur an der entsprechenden Stelle zurückgeschlagen ist (Abbildung 6). Beide Lösungen führen jedoch zu dem gleichen Effekt: Die feingliedrigen und in ihrer Blöße betonten Hände der Märtyrerin entgleiten geradezu kostbar stilisiert dem Gewand und lenken dadurch eine größere Aufmerksamkeit auf das beinahe unbewegte Handlungszentrum der Figur.

11 Für die Gestik Cäciliens, siehe Kapitel 6.

12 Zu Banchieri, siehe Mischiati, 1963.

13 Anhang, Quelle 359.

Große Ähnlichkeit charakterisiert jedoch nicht nur die Positionierung, sondern auch die Ausformung der Hand selbst: Ein länglicher Ballen und ein aus ihm gestreckter Daumen ebenso wie ein geradliniger und nur zum Ende hin gekrümmter Zeigefinger zeichnen beide Figuren aus, obgleich letzterer bei der gemalten Cäcilie weitaus deutlicher angewinkelt ist und der Unterarm der Statue sowie ihre verlängerten Finger wesentlich zierlicher wirken.

Eng verwandt mit der Darstellung von Armen und Händen erscheint die des entblößten Halses: Raffael setzt ihn insbesondere bei seinen weiblichen Figuren über ein – unter seinem Ansatz ausschwingendes – Décolleté und verleiht so dem von diesem gestützten Gesicht, dem geistigem Zentrum der Person, eine betonte Entfernung zum Körper. Ähnlich ist der Nacken der Marmorstatue angelegt; durch ihre starke Kopfdrehung verleiht sie ihm noch eine besondere Wirkung, obgleich das Gewand nicht wie bei dem Urbinaten halbkreis- sondern v-förmig ausgeschnitten ist (Abbildung 5). Ein solch elegant aus dem Kleid tretender, ebenmäßiger Hals wird sowohl bei Raffaels Maria Magdalena – die zweite weibliche Heilige seines Gemäldes – als auch in der Plastik durch die Zuordnung eines knapp über dem Haaransatz platzierten Schleiers akzentuiert. Während dieser allerdings bei Raffael – transparent bis auf die Schulterpartie hinabgeführt – den nackten Nacken umspielt, kontrastiert ihn das Velum der Statue mit unruhigen Knitterfalten.

Andere Gemeinsamkeiten betreffen die Füße mit einer verkleinert zurückgenommenen Vorderzehe. An diese schließt sich jeweils ein abrollender Halbbogen, dessen Spitze die zweite Zehe bildet. Er findet sich an allen Gestalten des Raffaelgemäldes ebenso wie an der Cäcilienstatue. Allerdings lässt besonders der entblößt aus dem knöchellangen Kleid geführte, rechte Fuß der Magdalena eine besondere Verwandtschaft zur Plastik erkennen.

Darüber hinaus zeigt auch die Gewandgestaltung der Figur Ähnlichkeiten zu der der Frauen im Gemälde: Besonders die langen, sehnig geschwungenen Falten des Kleides von Maria Magdalena und die fein geriffelten, welche sich über Cäciliens Ärmel ziehen, entsprechen fast denen der Skulptur.[14] Sie verfügen allerdings in ihrer stark an Rillen erinnernden Erscheinungsform über eine reduziertere Spannbreite an Ausdrucksmöglichkeiten als die mannigfach variierten des Urbinaten, der auf diese Art auch Stoffunterschiede markiert.

Für das grundlegende kompositorische Motiv und zahlreiche gestalterische Details der Plastik darf somit eine genaue Kenntnis des Raffaelgemäldes

14 Diese Beobachtungen beruhen auf einer Bemerkung von Nava Cellini (1969, S. 34), die bereits eine Ähnlichkeit der Gewandfalten Cäciliens zu denen der Maria Magdalena feststellte. Für einen Kommentar der Beobachtung Nava Cellinis, siehe Bernardini, 1983, S. 169.

vorausgesetzt werden. Allerdings kennzeichnet die Cäcilie des Urbinaten ebenso wie ihre Begleiter eine voluminöse Festigkeit, welche die Marmorstatue nicht kennt: Größere Zartheit und Eleganz sowie ein wesentlich komplexeres Bewegungsmotiv prägen deren gesamten Körper und betten ihn in eine wellenförmige Kontur. Das Spiel mit solch geschwungenen Linienführungen kennzeichnet erotische Liegefiguren der Antike, wie den schon von Milizia ins Spiel gebrachten Hermaphroditen,[15] und bisweilen deren frühneuzeitliche Rezeption in der Darstellung von Ruhenden. Regelrecht zum Stilprinzip kann es im Œuvre der Raffael-Schule werden und findet in den römischen Fassadendekorationen, die Polidoro da Caravaggio († 1543) gemeinsam mit dem wenig bekannten Maturino da Firenze ausführt, besondere Sichtbarkeit.[16]

Hier verstärken sich Tendenzen, welche schon im Œuvre von Polidoros Meister angeklungen waren und welche er – vor allem in Auseinandersetzung mit der erzählerischen Reliefkunst der römischen Antike – zu einem eigenen Stil umformt. Körper und Gliedmaßen werden zuvorderst als Notationen extremer Bewegung verwendet, plastische Fülle und Binnenartikulation, welche ein wahrnehmungsretardierendes Element konstituieren würden, auf das Nötigste reduziert. Insbesondere die Arme scheinen, bisweilen fast überproportional verlängert, bloße Kurvensegmente auszubilden.

Polidoros Werke befinden sich in einem so intensiven Spannungsfeld zwischen Antike und Hochrenaissance, dass man sie als den Erzeugnissen der klassischen Kunst ebenbürtig betrachtete.[17] Dieses große Prestige drückt sich gerade um die Wende vom Cinque- zum Seicento nicht nur in zahlreichen Nachstichen, besonders von Cherubino Alberti, aus,[18] sondern auch in den Schriften des Künstlers und Kunstschriftstellers Federico Zuccari, welcher die 1593 in Rom neu gegründete *Accademia del Disegno* maßgeblich dominierte. In seinem 1605 in Mantua erschienenen *Lamento della pittura* lobt Zuccari ausdrücklich die Fassadenmalerei Polidoros und vergleicht sie mit der antiken Plastik.[19] Bereits in der zweiten Sitzung der Akademie am 28. November 1593, publiziert 1604 in Pavia unter dem Titel *Origine, et Progresso dell'Accademia del dissegno* (sic), hatte Zuccari auf den hohen erzieherischen Wert insbesondere

15 Vgl. Einführung.

16 Zu den Fassadendekorationen Polidoros, siehe grundlegend De Castris, 2001, pp. 108-172 und pp. 494-503.

17 Wrede (1983, S. 16) spricht zu Recht von einem „Phänomen der Grenzauflösung zwischen Antike und Moderne, das in Polidoros Manier gründet".

18 Für die Stiche Albertis nach Polidoro, siehe Bury, 2001, S. 146-147, Nr. 97 mit weiterführender Literatur.

19 Zuccari in Heikamp, 1961, S. 125: „[...] [Polidoro] finse un marmo tale, che in questo egli non hebbe un'altro pare." Für diesen Hinweis danke ich Tristan Weddigen.

der Fassadenmalerei Polidoros für die künstlerische Ausbildung hingewiesen[20] und anschließend ihr Studium mit dem der Antiken gleichgesetzt.[21]

Die stilistische Nähe der Cäcilienplastik zu einem gemalten Figurenideal, das letztlich dem Raffaels und dessen Schülers Polidoro verpflichtet ist, kann somit auch kunsttheoretisch begründet werden. Hierdurch ist die Skulptur mit einer Bildsprache der Hochrenaissance verbunden, die als kreative Weiterbildung und Umformung gestalterischer Ideen der Antike gelten kann. Es scheint somit nicht gerechtfertigt, die Figur vornehmlich als direkte Aufnahme klassischer Freiplastik zu begreifen.[22]

Überdies kennzeichnet alle antiken Darstellungen von Gewaltopfern eine betont unkoordinierte Disposition der Gliedmaßen, vor allem der Arme: Brutal zerstört der Tod die Harmonie jeder Pose. Dieser Aspekt der klassischen Kunst hatte in der frühen Neuzeit eine starke Rezeption erfahren.[23] Man denke etwa an die am unteren Bildrand herausgestellte Frau auf Albrecht Dürers Holzschnitt der *Vier apokalyptischen Reiter*, welche von deren Rossen niedergeritten wird.[24] Auch in die Märtyrerdarstellungen Circignanis fand diese Pose Eingang: Besonders herauszuheben ist hier eine Darstellung des heiligen Wulfstan, welche seit 1584 in druckgraphischer Reproduktion als Blatt 15 der von Giovanni Battista Cavalieri nach den Fresken Circignanis im Englischen Kolleg in Rom gestochenen Serie vorlag (Abbildung 51).[25] An solchen Darstellungen orientierte sich wohl Vanni in den Armhaltungen seines für Sfondrato und Santa Cecilia ausgeführten *Sturzes Christi an der Geißelsäule* (Abbildung 42).[26] In Anlehnung an die Antike zeigen diese Werke sterbende oder tote Figuren, deren Körper niedergeworfen werden oder wurden. Mit der durchgestalteten Harmonie der Cäcilienstatue haben sie jedoch nur wenig gemein. Im Gegenteil, die Märtyrerin scheint sich in der nur minimal durchbrochenen Eleganz ihrer Pose über ihre Todesursache wie über ihr Leiden hinwegzusetzen.[27] Dadurch, dass sie

20 *Ibidem*, 1961, S. 19.

21 *Ibidem*, 1961, S. 20. Die einzelnen Aufgabenabschnitte für die auszubildenden Künstler sind mit indirekten Fragepronomina voneinander abgesetzt. In einer syntaktischen Einheit heißt es „e chi andarà frà la settimana dissegnando all'antico, alle facciate di Polidoro, [...]"

22 Diese Tendenz findet sich etwa in Holst, 1935, S. 44-46.

23 Ein Überblick hierzu findet sich in Bober und Rubinstein, 1986, S. 140, Nr. 109, S. 143-144, Nr. 143 und S. 186, Nr. 152.

24 Zu dem Holzschnitt, siehe zuletzt Bartrum, 2002, S. 306-307, Nr. 271.

25 Zur Wulfstan-Darstellung, siehe auch Kapitel 6, zu den Fresken des Collegio Inglese, siehe Kapitel 8.

26 Vgl. Kapitel 2. 4 und 5. 1.

27 Vgl. Kapitel 6.

nicht einmal die Gewaltanwendung deutlich spiegelt, annulliert sie zugleich deren zerstörerisches Potential. Somit ähnelt sie weitaus eher erotischen Darstellungen von liegenden Akten und deren klassischen Vorbildern als der von Opfern.

Auch die figürlichen und vergoldeten Bronzeplastiken der Altaranlage lassen eine klare Raffael-Rezeption und zugleich eine Nähe zur Marmorstatue erkennen. Ihr Ensemble besteht aus zwei vollplastischen, auf dem gesprengten Segmentgiebel und auf beiden Seiten des Tabernakelauszugs lagernden Engeln, die mittig eine Krone über die Marmorplastik halten (Abbildungen 39, 52-53),[28] sowie aus sechs frontal zum Betrachter stehenden Relieffiguren (Abbildungen 54 und 55), die – jeweils auf einer Platte von *nero antico* montiert – in zwei Dreiergruppen in die Schauwand eingelassen sind. Sie waren ursprünglich in der Mitte der beiden Abschnitte angebracht, welche die Statuennische flankieren (Abbildung 7), wurden aber von Del Tindaro deutlich näher an das Zentrum der Anlage gerückt.[29] Figürlich repräsentieren sie alle sechs Märtyrer, deren Körper während der Grabungskampagne Sfondratos unter dem Hochaltar der Basilika gefunden und hier anschließend erneut beigesetzt wurden.[30] Auf der zur Evangelienseite hin platzierten Platte erscheint die von Valerian und Tiburtius gerahmte Cäcilie (Abbildung 54), während deren spiritueller Begleiter Urban, flankiert von Lucius und Maximus, das Zentrum des anderen Reliefs bildet (Abbildung 55).

Jede Analyse des Figurenstils wird unweigerlich von der Evokation von Raffaels Märtyrerin beherrscht, welche die reliefierte Cäcilie im Medium der Skulptur vornimmt.[31] Hierbei ist jedoch hervorzuheben, dass der Künstler dieses Urbild nicht kopierte, sondern überformte. Dieser Prozess betrifft insbesondere den nun gesenkten und nicht mehr verzückt zum Himmel erhobenen Blick der Jungfrau. Eine solche Variation scheint in Santa Cecilia besonders geschätzt worden zu sein, da sie sich auch in der zweiten Rezeption von Raffaels Prototyp, der in die Kuppelschale der Cappella del Bagno gemalten Märtyrerin, findet (Abbildung 18).[32] In der gesamten Basilika spiegelt sich somit ein Figurenideal, welches Gattungen und – vermutlich – Künstlerpersönlichkeiten transzendiert.

Weitere Modifikationen betreffen zwei Bereiche, in denen auch die Marmorstatue das Vorbild variiert. Hierbei handelt es sich um den vergleichsweise vereinfachten, rillenförmigen und bewegt geschwungenen Faltenwurf des

28 Zu den Engeln, siehe auch Kapitel 7.

29 Zu Del Tindaros Umformung der Altaranlage, siehe die Einführung.

30 Vgl. Kapitel 1. 3.

31 Nava Cellini, 1969, S. 34.

32 Zu diesem Fresko, siehe auch Kapitel 7.

Gewandes sowie um die zartgliedrigeren und gestreckteren Hände, denen auch ein feinerer Unterarm und verlängerte Finger entsprechen.

Eine solch charakteristische Ausformung der Hände findet sich auch in den anderen Figuren der Bronzereliefs. So erscheinen Wiederaufnahmen der Rechten der Jungfrau in denen Valerians und Lucius', wobei Letzterer auch im Armansatz mit Cäcilie übereinstimmt, während ihre Linke in denen des Urban und des Tiburtius leicht variiert wird. Die der Marmorstatue ähnelnden Gewandfalten finden sich hingegen besonders im Armbereich aller sechs Personen. Untereinander weisen die Reliefs noch weitere Gemeinsamkeiten auf, vor allem hinsichtlich der Stellung und der Modellierung von Gliedmaßen einander entsprechender Figuren. So gleichen sich etwa, auch hinsichtlich der Bekleidung, Tiburtius und Maximus, die jeweils rechts außen in den Reliefgruppen angebracht sind, bis hin zur Hüfte. Mit Ausnahme der im vollen Ornat dargestellten Päpste entsprechen die weiteren vier, mit Sandalen bekleideten Personen in der Gestaltung von Füßen und Schuhwerk Raffaels Märtyrerin und weisen damit auch eine anatomische Nähe zur Marmorplastik auf. Die Fingerlänge aller Figuren übertrifft die Körperproportion deutlich. Bei den der Liegestatue – und damit dem Zentrum der Schauwand – am nächsten stehenden Heiligen, Tiburtius und Lucius, verstärkt dies eine geradezu erregt zu nennende Gestikulation, welche den Betrachter auf die Begegnung mit der vollplastischen Figur einstimmt. Tiburtius weist dabei auf die eigene Person, als frage er, ob man ihn meine. Lucius fasst dagegen mit seiner Märtyrerpalme an und über den Rand seines Chormantels. Doch auch an der rechten Hand von Urban und Maximus finden sich jeweils einzeln abgespreizte und daher in ihrer Feingliedrigkeit betonte Finger, welche die Gesamtbewegtheit stark stilisieren. Diesen Phänomenen entspricht auch die Marmorstatue: Vor allem der Mittelfinger ihrer rechten und der Zeigefinger ihrer linken Hand weisen jene Verlängerung und Stilisierung auf. Im Verbund mit den zwei zwar einander zugeordneten, aber unterschiedlichen Gesten stärken sie das Spannungspotential der Figur, das allerdings – im Gegensatz zur Mehrheit der Reliefs – durch die Ruhehaltung der Arme in seiner Wirkung abgeschwächt wird.

Stilistisch lässt sich auch in den bronzenen Engelfiguren (Abbildungen 52-53) eine Nähe zu Raffael, der Marmorstatue und den Reliefs finden. Deren nackte Füße etwa entsprechen den für die übrigen Werke konstatierten Stilkriterien. Verwandt erscheint ferner die Gestaltung der Palmwedel haltenden Hände zu den von Raffael abgeleiteten der Relief-Gruppe. In Gesicht und Haartracht ähneln die Engel insbesondere dem jugendlichen Tiburtius. Dagegen weisen die Gesamtartikulation der Körper sowie das Lebensalter eine gewisse Nähe zur Cäcilienstatue auf: Die wie in der Marmorplastik gestreckten, aber im Knie zusammengeführten und leicht angewinkelten Beine verleihen ihnen ein ähnlich

bogenförmig geschwungenes Erscheinungsbild und entmaterialisieren die Figur durch ihre Bewegtheit. Bei den Engeln überkreuzen sich wie in der Marmorskulptur die Füße unterhalb der Knie, wobei jeweils der Fuß der aufliegenden Seite nach hinten versetzt wird.

Die in allen Figuren der Schauwand zu beobachtende und die Vorlage einheitlich variierende Rezeption von Raffaels Gemälde wird zu einer zentralen Charakteristik, welche, auch aufgrund weiterer Übereinstimmungen, die Hypothese stützt, dass sowohl die Marmorstatue als auch die Bronzeplastiken auf ein einheitliches künstlerisches Konzept zurückzuführen sind. Hierbei dürfte die Vorbereitung der Gussmodelle ebenso wie die Realisation der Marmorplastik auf Maderno zurückgehen.[33] Als Hersteller von Kleinbronzenvorlagen ist dieser bekannt: Baglione weist gleich zu Beginn seiner Vita des Künstlers darauf hin, dass Maderno zahlreiche Modelle nach den schönsten Statuen Roms gefertigt habe, die anschließend gegossen und weithin exportiert worden seien.[34] Jedes Urteil über die Urheberschaft der Metallskulpturen ist jedoch angesichts der Quellenlage ausschließlich von einer stilistischen Bewertung von deren Nähe zur Cäcilienstatue abhängig.

Der römische Maler Baglione tritt neben Vanni und Reni als einer der dominierenden Bildkünstler der Ausstattungskampagne in Santa Cecilia hervor. Bagliones Werke, welche in dessen Karriere eine besondere Stellung einnehmen, sind zwar weder von außergewöhnlicher gestalterischer Innovation noch von großer künstlerischer Qualität gekennzeichnet und besetzen auch keine besonders herausragenden Orte der Kirche. In ihnen treten aber durch den gestalterischen Eklektizismus ihres Autors Grundzüge einer Orientierung an Raffael hervor, welche sie besonders mit den Werken Madernos und Renis verbinden. Quantitativ dominieren sie die Anzahl der für die Basilika unter Sfondrato angefertigten Gemälde. Der Künstler selbst beschrieb seinen Beitrag zur

33 Diese Meinung wird bereits im ersten modernen Überblick zum Werk des Künstlers vertreten. Vgl. Muñoz, 1915, S. 8: „Può supporsi che tutta la decorazione dell'altare spetti al Maderno; certo sono sue le sei figurette di santi in bronzo negli specchi laterali, e i due angeli sovrastanti alla cassa centrale [...]" Nava Cellini (1969, S. 34) folgt dieser Zuschreibung und präzisiert, dass selbst wenn Tommaso della Porta in den Archivdokumenten erwähnt sei, dieser in den Reliefs so eng mit Maderno zusammengearbeitet habe, dass man deren Hände nicht unterscheiden könne. Dahingegen gehen Ferrari und Papaldo (1999, S. 72) davon aus, dass lediglich das Relief der Evangelienseite von Maderno modelliert sei, während Tommaso della Porta das andere vorbereitet hätte. Die hier aufgezeigten Ähnlichkeiten beider Reliefs dürften diese – durch keine weiteren Befunde gestützte – Annahme liquidieren.

34 Anhang, Quelle 357.

Kirchenausstattung in seiner Autobiographie und erweiterte seine Worte um ein Loblied auf das Mäzenatentum des Kardinals.[35]

In der ersten dokumentierten Zahlung an Baglione vom 16. Dezember 1600 wird diesem das Altarbild der *Heiligen Petrus und Paulus* für die Kirche vergolten, das sich noch heute am Kopfende des linken Seitenschiffes befindet (Abbildung 56).[36] Es markiert einen Wendepunkt in Bagliones Karriere, der durch eine verstärkte Orientierung am Stilideal Raffaels gekennzeichnet ist.[37] Maßgeblich für die Begegnung mit der Kunst des Urbinaten scheint auch für Baglione dessen *Heilige Cäcilie* gewesen zu sein, an deren Paulus er sich in der entsprechenden Figur seines römischen Altarbildes anlehnt. Wie Raffaels Völkerapostel, dem er im Kopftyp entspricht, steht auch der Bagliones am linken Bildrand und wendet sich mit seinem Körper in Dreiviertelansicht ins Zentrum der Komposition, während sein Schwert parallel zu seiner rechten Seite mit der Spitze zum Boden geführt wird. Raffael hatte diese Position des Attributs zur Dynamisierung der Figur verwendet: Sein Paulus, der das Kinn mit seiner rechten Hand stützt, lehnt sich gleichzeitig mit dem rechten Ellenbogen auf das langgezogene, dünne Schwert und nimmt so dem grüblerischen Pathos der Figur jegliche Schwere. Baglione vertauscht dagegen die Funktion beider Hände, belässt aber das Attribut am ursprünglichen Ort und beraubt damit Raffaels Erfindung ihrer Leichtigkeit; nur noch verhalten tippt Paulus' linker Ellenbogen von hinten an den Griff.[38]

Baglione sollte in Santa Cecilia noch eine glücklichere Auseinandersetzung mit Raffaels Gemälde beschieden sein. Chronologisch kann diese allerdings nur mit Schwierigkeiten fixiert werden. Obgleich in den Papieren Sfondratos weitere Zahlungen an den Maler für insgesamt vier Gemälde enthalten sind, fehlt eine Nennung ihrer Themen. Daher können die finanziellen Zuwendungen keinem der überlieferten Werke direkt zugeordnet werden.[39] Sollte jedoch die

35 Anhang, Quellen 360-361.

36 Anhang, Quelle 142q.

37 Martinelli, 1959, S. 89. Pepper (1969, S. 75) datiert Renis Kopie des Raffaelbildes nach der vermeintlichen Rezeption dieses spezifischen Werkes durch Baglione. Smith O'Neil (2002, S. 57-58) will den direkten Einfluss Raffaels auf Baglione bereits ab 1585 feststellen, kann dies jedoch nicht an Einzelwerken nachweisen.

38 Für eine Vorzeichnung zur Figur und eine ästhetisch unbefriedigende Diskussion der Paulusfigur im Werk Bagliones, siehe Smith O'Neil, 2002, S. 79.

39 Insgesamt finden sich drei Zahlungen an Baglione in den Papieren Sfondratos (Anhang, Quellen 142q, 318h und 349d). In Quelle 318h wird weder das Thema des Gemäldes noch dessen Bestimmung genannt. Die erste und die letzte Zahlung publiziert Martinelli, 1959, S. 82-96, alle drei Pepper, 1967, S. 73, Fußnoten 10-12 und nach ihm Morolli, 1988, S. 44, Fußnote 55. Martinelli (1959, S. 89-90 und S. 96, Fußnote 30) benutzt die zwei ihm

Aufzählung der eigenen Arbeiten für Sfondrato in Bagliones Autobiographie einer chronologischen Ordnung folgen, wäre aus ihr folgende Sequenz der Werke abzuleiten. Baglione hätte demnach zunächst den von einem Engel gekrönten *Apostel Andreas* für den vom Eingang ersten Altar im rechten Kirchenschiff[40] und anschließend drei Gemälde für die Krypta ausgeführt: *Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I. und Lucius I.* (Abbildung 57), die *Mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien* (Abbildung 22) und die *Schmükkung der heiligen Agnes durch Christus* (Abbildung 23).[41] Dieser Hypothese zufolge wären ihm das Gemälde für das Seitenschiff 1601, die anderen drei 1603 bezahlt worden. Eine solche Vermutung stimmt auch mit der wahrscheinlichen Datierung der Krypta ins Jahr 1602 überein.[42] Spätestens seit der Zerstörung des Bauwerks werden alle drei Gemälde, welche Baglione ursprünglich für diesen Ort geschaffen hatte, als Gruppe im Kreuzgang des Cäcilienklosters aufbewahrt.

Die für die Basilika folgenreichste Raffaelrezeption Bagliones findet sich in seinem Gemälde *Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I. und Lucius I.* (Abbildung 57). Auch wenn dessen genauer Anbringungsort nicht überliefert ist, entstand es wohl für die Krypta. Besonders in der Vorzeichnung des Düsseldorfer Museum Kunstpalast (Abbildung 58)[43] wird die deutliche Orientierung des Künstlers an dem Bologneser Bild deutlich, aus dem er die trapezförmige Anordnung der vier Heiligen um Cäcilie übernimmt. Im ausgeführten Werk dagegen erweitert er diese Grunddisposition um ein abschließendes Engelpaar und staffelt damit die Komposition weiter in die Tiefe. Raffaels Konzept scheint durch Baglione dem nicht namentlich bekannten Maler übermittelt worden zu sein, welcher das zentrale Fresko im Gewölbespiegel unter der Nonnenempore der Basilika schuf (Abbildung 40). Im Gegensatz zu Raffael und zu Baglione konzentriert es sich kompositorisch nicht auf die Jungfrau, sondern auf den zentral platzierten Urban I., den nach vorne Cäcilie und Valerian, nach hinten dagegen die Protomärtyrer Stephanus und Laurentius flankieren. Wie Baglione, welcher die beiden Päpste in den Vordergrund und das Brüderpaar dahinter

bekannten Zahlungen, um Bagliones Caravaggio-Rezeption zu analysieren, und datiert, ohne die Zahlung von 1601 zu kennen, den *Andreas* in dieses Jahr. Er erwähnt dann die drei Gemälde für die Krypta, die er mit der Zahlung von 1603 verbindet (S. 91-93), als Moment der Abkehr von Caravaggio, der sich nach dem Prozess gegen den Lombarden vom 28. August 1603 vollzogen habe.

40 Für eine Würdigung des Werkes, siehe Kapitel 7.

41 Zu den beiden letztgenannten Gemälden, siehe auch Kapitel 1. 3 und 7.

42 Vgl. Kapitel 1. 3.

43 Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof, FP 85. Vgl. Graf, 1970, Nr. 32.

gesetzt hatte, gruppiert der unbekannte Künstler jeweils die zusammengehörigen Märtyrer auf gleicher Höhe um die zentrale Figur.

Die Konzentration auf Urban muss hier ikonologisch begründet werden: In der Cäcilienlegende vertritt er die kirchliche Autorität, welche das Wirken der Jungfrau und ihrer Gefährten begleitet. Diesem Bezugspunkt entsprechend vertraut die Märtyrerin an ihrem Lebensende Urban I. ihr Haus an, damit es von diesem in eine Kirche umgewandelt werde.[44] Diese Verfügung wird unterhalb des Freskos direkt thematisiert, wo die Unterschrift des Bildfeldes verkürzt einige Worte der sterbenden Cäcilie an den Papst wiedergibt: „TRIDVANAS · A · DOMINO / POPOSCI · INDVCIAS / VT DOMVM · MEAM / ECCLESIAM · CONSECRAREM". Diese spezielle Formulierung entstammt dem liturgischen Kontext des von Gregor dem Großen kodifizierten *Responsoriale et Antiphonarium* für den Cäcilientag,[45] bezieht sich aber auf eine Passage der *passio*, in welcher sich die Jungfrau folgendermaßen äußert: „Adhuc triduanas mihi poposci inducias, ut & istos tuae Beatitudini traderem, quos nutrivi, & hanc domum meam in aeternum Ecclesiae nomini consecrares."[46]

Zur Realisierung ihres Vermächtnisses benötigt die Märtyrerin die Unterstützung der Amtskirche. Deren legitimierende Funktion wird dermaßen stark betont, dass Urban in der Cäcilienlegende die Rolle eines zweiten Protagonisten einnimmt. Stärker noch als die – einander entsprechenden – Positionen der Jungfrau und des Papstes auf den Bronzereliefs der Schauwand reflektiert damit das Fresko die Bedeutung des Kirchenbaus für Cäciliens Selbstverwirklichung. Die für die Ausstattung verantwortlichen Instanzen betten so die Begegnung mit der Stifterin in einen institutionellen Kontext ein, welcher religiöse Erfahrungen lenken und konnotieren will.

Ebenso wie diese wesentlich von der Darstellung Urbans getragene Dimension kommentiert auch die Stephanus' und Laurentius' das Wirken Cäciliens und ihrer Nachfolger, die hier allerdings allein durch Valerian vertreten werden. Durch ihre Beisetzung im gleichen Sarkophag in San Lorenzo fuori le mura symbolisieren die Protomärtyrer diejenigen unter den Blutzeugen, welche in Rom bestattet sind.[47] In diese Gruppe nimmt das Fresko Cäcilie und deren Gefährten bildlich auf. Da zudem sowohl Stephanus als auch Laurentius Altäre in Santa Cecilia geweiht sind, besitzt deren Darstellung einen gleich zweifachen Ortsbezug.

---

44 Bosio, 1600, S. 26.

45 Bartolini (1867, S. 183) zitiert diesen Text, bringt ihn aber nicht mit der Fresko-Unterschrift in Verbindung.

46 In einer Fußnote verweist Bosio (1600, S. 26) auf einen Kodex, welcher das für ihn falsche „consecrarem" enthält.

47 Pastor, I, 1885, S. 536. Für Stephanus und Laurentius, siehe auch Kapitel 1. 2.

Sowohl die Adaptionen des Malers, welcher das Fresko unter der Nonnenempore schuf, als auch diejenigen Bagliones bezeugen die Aufnahme von Raffaels *Cäcilie* im Kontext der Ausstattungskampagne Sfondratos. Sie ergänzen die Phänomene, welche in der Marmorstatue und in den Bronzeplastiken beobachtet wurden. Hierbei wird deutlich, dass die Raffaelrezeption in Santa Cecilia immer von einer kreativen und selektiven Umformung des Originals gekennzeichnet ist, das sowohl ikonographische als auch stilistische Modifikationen erfährt, um es bestimmten Aufgaben anzugleichen.

4. 2 Die Cäcilienbilder Guido Renis und ihr Hintergrund

Die künstlerübergreifende Präsenz des Raffaelgemäldes in Santa Cecilia fragt unweigerlich nach einer Beeinflussung durch Paolo Camillo. Eine solche kann zwar nicht belegt, aber mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Als Maßstab dürfte hierbei eine gemalte Kopie der Altartafel des Urbinaten gedient haben (Abbildung 37),[48] welche Reni nach Aussagen aller seiner frühen Biographen in Bologna ausgeführt hatte und die Giulio Mancini in seinen zwischen 1614 und 1619 niedergeschriebenen *Considerazioni sulla pittura* in der Titelkirche Sfondratos erwähnt.[49] Obgleich über die Entstehungsumstände und den Auftraggeber des Werks einander widersprechende Meinungen der frühen Biographen Renis vorliegen,[50] ist wahrscheinlich, dass der römische

48 Eine detaillierte Diskussion der Datierung dieses Gemäldes und seiner Auftragssituation in Pepper, 1969, S. 69-76 und S. 353-355, Nr. 23 sowie *idem*, 1984, S. 212-213, Nr. 11. Pepper vereinfacht jedoch die Entstehungssituation des Gemäldes (1969, S. 70 bzw. 1984, S. 212): Einer der verschiedenen Überlieferungen folgend, nennt er die Kopie einen wahrscheinlichen Auftrag Sfondratos im Zug der Erneuerung von Santa Cecilia; er datiert jene vor den 16. Dezember 1600 (1969, S. 75 bzw. 1984, S. 212). Er glaubt ferner, dass das Gemälde um 1614 nach San Luigi dei Francesi gelangte (1969, S. 354 bzw. 1984, S. 212). Auf den Forschungen Peppers basieren die Angaben in Wimböck (2002, S. 85-89).

49 Mancinis Text (1956, S. 271), der im Zeitraum zwischen 1614 und 1621 verfasst wurde (Salerno in Mancini, 1956, S. X) liest sich: „In S.[anta] Cecilia [...] v'è [...] la copia di S.[anta] Cecilia di Bologna di Guido [...]" Vgl. Pepper, 1984, S. 212.

50 Malvasia (1971, S. 348) gibt an, „Kardinal Facchinetti" habe die Kopie in Bologna bestellt. Hierbei müsste es sich um Kardinal Giovanni Antonio Facchinetti handeln, den Neffen Innozenz' IX., der mit Amtsantritt seines Onkels zum Kardinalnepoten gekürt wurde. Obwohl der Kardinal aus Bologna stammte, kann bei ihm keine weitere spezifische Motivation festgestellt werden, welche den Auftrag erklären würde. Laut Bellori (1976, S. 495-496) handelt es sich bei der Kopie um ein Vorzeigestück Renis, das dieser aus eigener Veranlassung angefertigt und durch das er sich bei Sfondrato angemessen eingeführt habe. Malvasia (teilweise zitiert in Anhang, Quelle 362) spricht später von „zwei heiligen

Protagonist des Cäcilienkultes dieses Bild zumindest besessen, wenn nicht gar in Bologna bestellt hat. Aus Santa Cecilia gelangte es dann wohl als Geschenk Sfondratos auf den Hauptaltar der Cappella Polet in San Luigi dei Francesi.[51]

Dieser Transport muss nach dem 11. Juni 1615 erfolgt sein, da in einem dann verfassten Inventar von Sfondratos Besitz die Kopie noch in der Sammlung des Kardinals verzeichnet ist.[52] Gaspare Celio erwähnt in seinem 1620 abgeschlossenen, aber erst 1638 veröffentlichten Manuskript die Kopie auf dem Altar der Polet-Kapelle, auch wenn er ihren Autor nicht nennt.[53] Damit wäre das Bild nach dem 11. Juni 1615, aber vor oder im Jahre 1620 nach San Luigi gelangt. Weil zudem nahe liegt, dass Sfondrato die 1614 eingeweihte Cäcilienkapelle mit einem Geschenk ehren wollte,[54] dürfte dessen Übergabe eher in die Zeit um 1615 als in die um 1620 fallen. Die noch heute dort aufbewahrte und stark beschädigte Kopie des Bologneser Gemälde Raffaels lässt aufgrund ihres Erhaltungszustands kaum eine Aussage über eine künstlerische Urheberschaft zu.[55] Sie

---

Cäcilien", die Reni aus Bologna nach Rom gesandt habe und die ihm in der Ewigen Stadt bereits vor seiner Übersiedlung einigen Ruhm eingetragen hätten. Diese Aussage könnte vielleicht mit Malvasias vorherigen Aussagen und denen anderer Autoren so in Einklang gebracht werden, dass Reni zwei Kopien anfertigte, eine für Facchinetti und eine, die in Sfondratos Besitz gelangte. Doch niemand sonst erwähnt zwei Kopien Renis. Wimböcks vereinfachende Darstellung (2002, S. 85) lässt diese Hintergründe unbeachtet und geht davon aus, dass Reni eine Kopie in Bologna für Sfondrato und dessen Titelkirche fertigte.

51 Dass es Renis Raffaelkopie sei, die sich auf dem Altar der Cappella Polet befindet, bemerkt Passeri (1934, S. 83; Hinweis in Pepper, 1969, S. 70, Fußnote 7). Ähnlich äußert sich schon Bellori 1672 über den Aufbewahrungsort der Kopie (1976, S. 495-496).

52 Bislang erwähnt die Sekundärliteratur diesen Sachverhalt nicht. Siehe ASR, Santa Cecilia, Akte 4064, Faszikel 17, [Einbandaufschrift:] 1605/ Adi 12 Settembre./ Inventario di tutte le robbe, che sono venute fino à questo dí soprad.[dett]o à S.[ant']Angelo di Tivoli, [eingefügte Liste] Robbe dell'Inventario di S:[an]ta Agnese portate à Roma adi .11. giugno 1615: „Una Santa Cecilia grande in tavola copia di Raffaello d'Urbino". Das Inventar wird erwähnt von Pepper, 1969, S. 93, Fußnote 57 und später von Barroero, 1989-1990, S. 219 und S. 221, Fußnote 20. Es sei angemerkt, dass die Beschreibung des Bildträgers ein Problem aufwirft: Im Inventar handelt es sich um eine Tafel, in San Luigi dei Francesi hingegen um eine Leinwand. Es müsste demnach ein Transfer stattgefunden haben.

53 Salerno in Mancini, 1956, II, S. 177, Fußnote 1314 und Pepper, 1984, S. 212.

54 Im Boden der Kapelle markiert heute noch eine Inschrifttafel die Vollendung der Arbeiten unter Daniel Polet, dem Neffen und Erben des Stifters Pierre Polet. Siehe zur Datierung der Arbeiten und zu der mutmaßlichen Rolle Sfondratos den Überblick in Spear, 1982, S. 178 (Transkription der Inschrift S. 183, Fußnote 1). Zu Sfondratos Stiftung an die Cäcilienkapelle, siehe auch Kapitel 2. 2.

55 Der äußerst schlechte Erhaltungszustand des Gemäldes wird diskutiert in Pepper, 1984, S. 212. Wimböck (2002, S. 85-89) lässt ihn unerwähnt, obwohl sie das Bild sogar in Farbe reproduziert (*ibidem*, Tafel II).

bleibt aber an feinmalerischer Qualität, Gestaltung der Volumina und der Gewänder so deutlich hinter der übrigen Produktion Renis zurück, dass man sie mittlerweile kaum mehr als authentische Aussage des Malers betrachten kann. Erkenntnisse über die spezifische Raffael-Rezeption des Bolognesers sind daher in diesem Falle nicht möglich.

Gerade die Beurteilung dieses Phänomens steht jedoch im Zentrum der äußerst positiven Rezeption von Guidos Kopie in der Kunstliteratur. Sie lässt einige ästhetische Kriterien erkennen, die auch für Sfondrato gelten mögen: Malvasia etwa bemerkte, dass die Experten erklärt hätten, dass Reni dem Bild jene *pastosità* und *morbidezza* hinzugefügt habe, welche dem Original fehle.[56] Somit hätte dieser Raffaels Werk geradezu vervollkommnet und den Urbinaten übertroffen. Für Bellori nimmt die Kopie in Renis Werdegang eine fundamentale Stellung ein: Dieser habe das Gemälde als Einführung bei Paolo Camillo benutzt, der sich sowohl aus religiösen wie aus ästhetischen Interessen sehr für das Werk interessiert und es angekauft habe.[57] Auch Bellori bezeugt Sfondratos Kennerschaft, auf die wohl das Urteil zurückgeht, dass Guido besser als jeder andere die „Ausstrahlung der Gesichter", womit in erster Linie wohl Cäciliens ekstatischer Blick gemeint sein dürfte, nachgeahmt habe. Die Perfektion seiner Imitation habe den Ausschlag für den Durchbruch des Bolognesers in Rom gegeben: Sfondrato vertraute ihm gleich zwei Gemälde für die Neuausstattung seiner Titelkirche an, in denen Reni, laut Bellori, der „Idee" des Bologneser Gemäldes gefolgt sei. Für Giovanni Battista Passeri wird Renis Kopie hinsichtlich der Bekleidung der Märtyrerin zur Keimzelle für Domenichinos *Glorie der heiligen Cäcilie* im Gewölbespiegel der Polet-Kapelle.[58] Selbst wenn Sfondratos wahrscheinliche Stiftung nach Vollendung der Freskendekoration erfolgte, mag Domenichino die Kopie durchaus an einem anderen Ort studiert haben. Die Bemerkung Passeris lässt jedenfalls Rückschlüsse auf ihre normierende Präsenz für Santa Cecilia zu, wie sie im Werk Madernos und Bagliones konstatiert wurde.

Zur intensivsten künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Gemälde Raffaels und seiner ikonologischen Bedeutung sowie zur größten Annäherung an das in den figürlichen Plastiken der Altaranlage repräsentierte Stilideal kommt es jedoch in den beiden Historienbildern, die Reni im Auftrag Sfondratos für die Basilika schuf. Es handelt sich um die *Versuchte Enthauptung der heiligen*

56 Malvasia, 1971, S. 348: „[...] la copia della famosa Santa Cecilia [...], della quale ebbero a dire que' maestri ch'ei vi avesse aggiunto quella pastosità e morbidezza di che mancava l'originale;[...]"

57 Anhang, Quelle 363.

58 Anhang, Quelle 364.

Cäcilie für den Altar der Cappella del Bagno (Abbildung 19)[59] sowie um den großformatigen Tondo der *Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch einen Engel*[60] in deren Vorraum (Abbildung 38).[61] Beide Werke müssten vor der Vollendung von Bosios Schrift und damit spätestens vor dem Ende des Jahres 1600 an ihren Bestimmungsorten angebracht gewesen sein: Der Antiquar beschreibt den Tondo bereits an seinem heutigen Anbringungsort[62] und würdigt die vollendete Ausstattung der Kapelle, der ohne Altarbild ein Zentrum, auch in ikonographischer Hinsicht, gefehlt hätte.[63]

Diese Beobachtungen werden durch Archivalien bestätigt: Die früheste Erwähnung einer *Enthauptung*, die mit größter Wahrscheinlichkeit dem Bild entspricht, findet sich in der Zahlung für eine Kopie des Gemäldes an Massimo Crogli vom 5. Juli 1601, der sich am 31. August 1601 eine weitere anschließt, welche deren Vollendung markiert.[64] Kurze Zeit später, am 11. Dezember 1601,

---

59 Für bedeutende Katalogeinträge zum Gemälde, siehe Pepper, 1969, S. 351-352, Nr. 22 und *idem*, 1984, S. 213, Nr. 12. In den Punkten, in denen der Verfasser nicht mit Peppers Ergebnissen übereinstimmt, wird dies gesondert vermerkt.

60 Für bedeutende Katalogeinträge zum Gemälde, siehe Pepper, 1969, S. 347-350, Nr. 21 und *idem*, 1984, S. 213-214, Nr. 13.

61 Wimböck (2002, S. 65-89) behandelt beide Gemälde im Kontext der Restaurierung Sfondratos.

62 Bosio, 1600, S. 176: „E regione verò denuò instaurati sacelli tabulam pulcherrimam cum imaginibus S.[ancti] Caeciliae, & Valeriani, quibus ab Angelo duae ex hybernis rosis, & lilijs coronae de caelo afferuntur, collocavit." Bosios Worte, deren Bedeutung für Reni schon Nava Cellini (1969, S. 35) erkannte, widerlegen Peppers Datierung des Gemäldes in die Periode von Juli bis Oktober 1601 (1984, S. 213, Nr. 13) und die Angaben Wimböcks (2002, S. 74), welche glaubt, dass Bosio die Vollendung der Instandsetzungsarbeiten Sfondratos vorwegnimmt, um noch im Heiligen Jahr sein Buch vorlegen zu können (2002, S. 69 und Fußnote 29). Wie oben diskutiert, ist Bosios – im elitären Latein verfasste – Schrift nicht primär ein Pilgerführer, welcher die Basilika beschreibt und welcher überdies zu spät verlegt wird, um 1600 noch große Erfolge zu feiern. Das von Bosio verwendete Perfekt beschreibt zudem Sfondratos Arbeiten als vollendet und nicht als lediglich geplant. Nicht zutreffend ist überdies Nava Cellinis Hypothese (1969, S. 35), dass Reni dieses Werk außerhalb Roms gefertigt haben müsse, da sich die von ihr diskutierte Passage nicht auf den Tondo, sondern auf die Seitenaltäre des Kirchenschiffes bezieht. Bosio (1600, S. 175) sagt nämlich: „[...]: in singulis [sacellis] verò nobilium Artificum manu pictas erexit tabulas partim Romae, partim alibi elaboratas, quibus effigies, & gesta Sanctorum, quorum nomine sunt dedicata, representatur; [...]"

63 Vgl. Kapitel 1. 3.

64 Anhang, Quelle 318c und e. Die Kopie befindet sich seit 1899 in der Sakristei von Santa Cecilia, nachdem sie im 18. Jahrhundert im Zentrum der Kirchenapsis platziert worden war. Vgl. Pepper, 1984, S. 213, Nr. 12.

ergeht dann eine Zahlung an Reni persönlich,[65] der sich zu diesem Zeitpunkt in Rom aufgehalten haben muss.[66] Der Wortlaut des Dokuments impliziert, dass er noch weitere Arbeiten für Sfondrato ausgeführt hatte.[67] Andere, unspezifizierte Zahlungen an den Künstler erfolgen am 19. November 1602, am 18. September 1604 und 1606, zu einem nicht genau definierten Zeitpunkt.[68] Da aus ihnen kein Hinweis auf Einzelwerke hervorgeht, kann auf dieser Grundlage keine Chronologie erstellt werden; es ist nicht einmal sicher, ob es sich um Aufträge für die Basilika handelt. Bosios Angaben gestatten jedoch die Aussage, dass die beiden heute noch *in situ* aufbewahrten Arbeiten Renis im selben Zeitraum wie die Altarausstattung in Santa Cecilia entstanden sein müssen.[69]

Unter den beiden Gemälden nimmt zweifellos die *Enthauptung* den liturgisch bedeutenderen Ort ein (Abbildung 19). Die beiden neugeschaffenen Architekturreliquiare der *tubuli*, aus denen noch der heiße Dampf dringt, übernimmt Reni, platziert sie aber in Form zweier niedriger Kästen und einer leichten Aufsicht parallel zum unteren Bildrand so, dass sie wie Elemente einer ornamentalen Brüstung eine zentrale Öffnung säumen, hinter der in geringem Abstand Cäcilie frontal zum Betrachter kniet. Ihre nahezu symmetrisch um die Körperachse angeordneten Arme sind weit geöffnet, aber im Ellbogen leicht angewinkelt und mit offenen Handflächen zum Himmel erhoben, wohin sich auch der Blick der Märtyrerin wendet.[70] Links hinter dieser steht in Seitenansicht ein Cäcilien zugewandter, lediglich mit einem Lendenschurz bekleideter Henker, der mit beiden Armen ein Schwert hoch über seine linke, bildeinwärts gekehrte Schulter führt und damit zum tödlichen Hieb auf sein Opfer ausholt, das er mit seinem Blick fixiert. Diese irdische Szene wird vor einem dunklen und unbestimmten Hintergrund monumentalisiert, der sich nach oben wie eine düstere Wolke langsam zu einer Halbkreisform öffnet, hinter der sich durch weitere Schichtungen himmlisches Licht bricht. Hier erscheinen zwei Putten, von denen der größere mit ausgebreiteten Armen, welche die Gestik Cäciliens aufnehmen, einen Blütenkranz in der linken und einen Palmzweig in der

65 Anhang, Quelle 318i.

66 Nava Cellini, 1969, S. 35.

67 Vielleicht fallen hierunter Werke, die Sfondrato bereits im Jahre 1600 dem Kloster von San Michele in Bosco bezahlte. Siehe Kapitel 3.

68 Anhang, Quellen 318o, 365a und 199d. Alle erwähnt in Nava Cellini, 1969, S. 41, Fußnote 39.

69 Vgl. Kapitel 1. 3.

70 Qualitativ ist das Bild heute dadurch stark beeinträchtigt, dass zu einem unbekannten Zeitpunkt das gesamte Bruststück Cäciliens, von der Hüfte aufwärts und bis hin auf die Oberarme herausgetrennt und durch eine Restaurierung ersetzt wurde, welche insbesondere die Gesichtskonturen der Jungfrau verhärtete.

rechten Hand präsentiert, während der kleinere mit seiner Rechten ein nur sehr schwach erkennbares Kreuz in die göttliche Glorie zu halten scheint.

Die kompositorische Orientierung Renis an Raffael ist unübersehbar: Bis hin zur Frisur mit den über dem Mittelscheitel geknoteten Haarflechten und den auf die Schultern fallenden Strähnen ist sein Märtyrerinnenhaupt ganz in dessen Nachfolge gestaltet. Zudem kommt es in beiden Fällen trotz einer mehrfigurigen Komposition zu einer exklusiven Bezugnahme der zentral platzierten Cäcilie auf die über ihr im nach oben geöffneten Halbkreis erscheinende göttliche Realität, deren goldenes Licht sie durch ihr glänzendes Brokatkleid bis in die irdische Dimension hinein lenkt.

Schon Giovanni Battista Passeri führte die *Enthauptung* auf das Studium von Raffaels *Cäcilie* zurück, indem er Renis Kopie des Gemäldes als Grundlage für dessen Schaffen betrachtete. Der Bologneser habe, so Passeri im Einklang mit dem vorher zitierten Bellori, von dem Urbinaten die „Idee" der Heiligen übernommen.[71] Die *Enthauptung*, in der Guido erstmals seinen eigentlichen Stil zeige, stellt nach Passeri dann dessen Durchbruch dar.[72] Klingt jedoch in Raffaels *Cäcilie* noch ihre bewusste Abwendung von der weltlichen Sphäre nach, so hat sich die Renis bereits ganz der himmlischen Dimension zugewandt. Der Maler erreicht dies vor allem durch die veränderte Konzeption der Engel, die als Akteure des Geschehens eine stärkere physische Präsenz als die Raffaels aufweisen, wobei der größere von ihnen sogar Gaben für die Jungfrau bereithält. Seine Gestik, mit dem Motiv des Schwebens verbunden, findet eine Entsprechung in der der Märtyrerin und scheint deren zukünftige Aufnahme ins Paradies anzudeuten. Dieser Eindruck wird durch einen Vergleich mit Renis früherer *Himmelfahrt Mariä* bestätigt, in welcher die Gottesmutter die gleiche Armhaltung zeigt.[73]

Wie Raffaels Cäcilie trägt auch die Renis über dem härenen Büßergewand, dem *cilicium*, ein golddurchwirktes Kleid, das bis in die Gestaltung des juwelenbesetzten Halsausschnittes dem Bologneser Bild entnommen ist. Der nicht zu überbietende Kontrast zwischen den beiden übereinander liegenden Gewändern wird in der Legende zum Symbol für die irdische Existenz der Märtyrerin, in der eine innere, asketisch orientierte Lebenshaltung hinter einem

71 Anhang, Quelle 366.

72 Anhang, Quelle 367.

73 Zu dem heute verschollenen Bild, siehe Pepper (1984, S. 209, Nr. 3), welcher es in die Jahre 1596/97 datiert. Zu einer Wiederaufnahme dieses Motivs kommt es im gleichnamigen Bildfeld der Mysterien des Rosenkranzes, welche Renis *Die Madonna erscheint dem heiligen Domenikus* (Bologna, Santuario della Madonna di San Luca) beigefügt sind. Zum Gemälde, siehe Pepper (1984, S. 210-211, Nr. 6), welcher diesen Zusammenhang allerdings nicht bemerkt.

äußeren Erscheinungsbild von aristokratischer Opulenz so lange verborgen bleibt,[74] bis die religiösen Überzeugungen der Jungfrau in eine unvermeidliche Kollision mit ihrer Umwelt geraten und sich damit über Anpassungsnormen hinwegsetzen. Bereits Raffael hatte in der Kleidung Cäcilies auf die Legende zurückgegriffen.[75] Auch Paschalis berichtete von der Auffindung des jungfräulichen Körpers „in aureis indumentis".[76] Da Sfondratos Rekognoszierung diese Angaben bestätigte, ergab sich für Bosio und sein zeitgenössisches Publikum die Gewissheit, dass der von dem Papst in den Katakomben geborgene Körper identisch war mit dem von Paolo Camillo gefundenen.[77] Guidos Raffaelrezeption war somit nicht nur künstlerisch, sondern auch durch die archäologischen Funde legitimiert.

Den Erkenntnissen der zeitgenössischen Altertumsforschung entspricht auch die Gebetsgestik der Märtyrerin, deren Bedeutung bereits in den Schriften von und über Ambrosius von Mailand mit großer Autorität vertreten worden war:[78] In einer von Bosio seiner *Historia* beigefügten Vita Urbans I. entspricht der beschriebene Todesmoment des Heiligen dem gemalten von Renis Jungfrau: Angesichts seines Lebensendes betet dieser nämlich mit zum Himmel gewandten Augen und ausgestreckten Händen.[79] In der Legende selbst findet sich eine ähnliche Situation, in der Urban kniet und in dieser Pose Gott für das missionarische Wirken der Jungfrau dankt, das Valerian bekehrt habe.[80] In gewisser Weise ist diese Gestik bereits im ersten Brief des Paulus an Timotheus erwähnt. Dort heißt es nämlich: „Ich will, dass die Männer überall beim Gebet ihre Hände in Reinheit erheben, frei von Zorn und Streit." (1 Timotheus 2, 8).[81] Der Apostel spricht also bereits von einer zum Himmel geöffneten Geste, wobei er sich allerdings nicht über eine symbolische Kreuzform äußert. Bosios Ausführungen zum Martyrium Urbans kulminierten in seiner posthumen *Roma sotterranea* in einer ausführlichen Abhandlung zu dieser Betgestik, die er als „orare con mani elevate, e braccia distese" bezeichnet.[82] Er verweist auf deren

74 Siehe zu der Thematik des Sichverbergens, Kapitel 2. 2 und 6.

75 Bosio, 1600, S. 3: „Caecilia vero subtus ad carnem cilicio induta, desuper auro textis vestibus tegebatur".

76 Bosio, 1600, S. 44. Vgl. Kapitel 10.

77 Anhang, Quelle 368.

78 Vgl. Kapitel 2. 1.

79 Anhang, Quelle 369. Vgl. Kapitel 7.

80 Bosio, 1600, S. 5: „[…] gavisus [Urbanus] est gaudio magno, & ponens genua sua in terra, expandit manus suas ad caelum, & cum lachrymis dixit: Domine Iesu Christe seminator casti consilij, suscipe seminum fructus, quos in Caecilia seminasti: […]"

81 *Die Bibel*, 1980, S. 1340.

82 Bosio, 1632, S. 640-641.

Gebrauch in der heidnischen und jüdischen Welt des Altertums sowie auf eine Katakombenmalerei der Jonasgeschichte.[83] Besonders stark arbeitet er hierbei die Position des vermeintlichen Dichters David heraus, in dessen Psalmen er mehrere Anleitungen zur besprochenen Gebetsstellung findet. Im Abschluss geht er dann auf die in dieser Haltung nachgestellte Kreuzform des Körpers ein. Seine Ausführungen lesen sich geradezu wie ein Kommentar zu Renis *Cäcilie*:

> „Und dies zeigt sich bei vielen Beispielen der Märtyrer, die das Kreuz aus Hochachtung mit ausgebreiteten Armen formen und selbst während ihrer Hinrichtung in dieser Haltung beten. Andauernd und regungslos verharrten sie so."[84]

In ihrer Pose stilisiert sich Guidos Märtyrerin gewissermaßen selbst zum Bild Christi und verleiht so ihrer geistigen Nachfolge einen sichtbaren Ausdruck. Ikonengleich abstrahiert sie sich vom narrativen Kontext, wodurch sowohl der Henker als auch die Himmelsvision zu einem ihr untergeordneten Beiwerk werden. Die Handlung der Engel wirkt bestätigend, wogegen der Scherge trotz des Kraftaufwands letztlich ohne Einfluss auf ihre Haltung bleibt. Dies ist auch ikonologisch motiviert: Er wird nämlich an der Überlegenheit der Heiligen scheitern; die Enthauptungsversuche sollen misslingen.[85] In der von Bosio edierten Märtyrerinnenlegende wird dies deutlich thematisiert: Die Situation, welche der Untergang scheint, markiert in Wirklichkeit das genaue Gegenteil: den Triumph.[86] Über das verklärte Gesicht Cäciliens breitet sich deren Entrückungserfahrung. Reni verbindet so in einem Bild den mystischen Ausdruck der Raffaelfigur mit dem Aspekt des Martyriums: Die Erfahrung des Göttlichen verleiht seiner Jungfrau eine solche Willensstärke, dass sie alle Anfechtungen mühelos übersteht.

Eng mit der Cäcilienfigur verbunden scheint auch das zweite Gemälde, das Reni für die Basilika ausführte, die *Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian* (Abbildung 38). Renis auf Leinwand gemalter Tondo ist an der Westwand des in das Vestibül der Cappella del Bagno eingestellten Joches mit Kreuzgratgewölbe zwischen den Gewölberippen eingepasst und befindet sich damit der

83 Für diese und die folgenden Ausführungen, siehe Anhang, Quelle 370. Die Aussagen beruhen auf Bosios Kommentar zur Cäcilienlegende (1600, S. 67-68), in der er bereits (S. 68) seine *Roma sotterranea* ankündigt.

84 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 370.

85 Zum Scheitern der Enthauptung, siehe Kapitel 6.

86 Bosio, 1600, S. 2: „Denique [Diabolus] putabat se tunc Hostis Sanctos Dei occidendo vincere, illi autem melius occisi vincebant; interrogati illico confitebantur; damnati gratias referebant."

Altarwand im Osten mit der *Enthauptung der heiligen Cäcilie* genau gegenüber.[87] Auf diese Weise wird innerhalb der Kapelle und über deren Innenraum hinweg eine direkte Bezugnahme der beiden Gemälde aufeinander ermöglicht. Da – wie erarbeitet – Guidos *Krönung* auch ein Lebensideal beschreibt, welches dem der die Szene umgebenden Eremitendarstellungen Brils entspricht,[88] kann sie geradezu als Bindeglied zwischen den verschiedenen malerischen Ausstattungen der Kapelle und ihres Vestibüls bezeichnet werden.

Eine solche Behauptung wird durch die malerische Integration des Tondos in die Wand noch bestätigt. Unter ihm erscheinen nämlich drei freskierte, nebeneinander platzierte Engel, deren mittlerer mit seinen monumentalen Flügeln den Rahmen des Gemäldes zu stützen scheint (Abbildung 59). Seine beiden Begleiter tragen dagegen zwei zusammengehörige Schrifttafeln mit Textkontinuität, welche die Örtlichkeit als Bad und als Martyriumsort Cäciliens identifizieren. Sie lauten: „BALNEVM/ SANCTIS/ SIMAE VIR/ GINIS/ CECILIAE [erste Tafel] IN · QVO/ SANGVINEM/ SVVM PRO CHRISTI/ AMORE EFFVDIT [zweite Tafel]". Die Lektüre der gemalten Inschriften bereitet den Betrachter auf die Begegnung mit der Cappella del Bagno und der Ikonographie von Renis Altarbild vor, während die Erzählung des Tondo einen chronologischen Rückblick gestattet: Der gerade getaufte Valerian kehrt, so die Legende, in weiß leuchtenden Kleidern zu seiner Gattin zurück, die er betend in ihrem Schlafzimmer vorfindet. Neben ihr steht ein Engel. Der Himmelsbote reicht daraufhin beiden je einen Kranz ineinander verwobener, himmlischer Rosen und Lilien und kommentiert dies mit den Worten:

> „Hütet diese Kränze mit unbeflecktem Herzen und mit reinem Körper, da ich sie euch aus dem Paradies Gottes gebracht habe, und dieses wird euch Zeichen sein: Niemals werden diese Blumen welken und niemals ihren Duft verlieren. Nur diejenigen werden sie sehen können, denen die Keuschheit so wie euch gefällt."[89]

Die Übergabe der paradiesischen Blumen, welche bereits den Eingang der künftigen Märtyrer ins himmlische Reich impliziert,[90] stellt für diese ein Pfand kommender Seligkeit dar, die sie jedoch nur erreichen können, wenn sie ihre charakterliche Integrität bewahren. Angesichts der politischen Umstände ihrer

87 Zur architektonischen Verortung, siehe Kapitel 1. 3.

88 Vgl. Kapitel 2. 3.

89 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 371. Nies Frage nach der Herkunft der paradiesischen Blumen (1987, S. 124) wird durch die Worte des Engels obsolet.

90 Vgl. Kapitel 7.

Epoche führt diese den Brautleuten abverlangte Haltung unweigerlich zu ihrem Martyrium. Somit erscheint die räumliche Zuordnung der Cäcilienszenen als sinnstiftendes Phänomen.

Die Einheitlichkeit der Darstellung wird durch den Einsatz desselben Künstlers gewährleistet. Ihr entspricht die motivische Verflechtung durch die mit den Protagonisten interagierenden Engel, welche diesen einander angeglichene Blütenkränze als himmlischen Lohn in Aussicht stellen. Bestätigt wird diese Aussage auch durch die Wiederaufnahme einer von Guido für die Märtyrerin des Tondo entwickelten Gestik: Cäcilie senkt ihre symmetrisch ausgebreiteten Arme leicht herab. Sie entspricht so einem sein Los – und damit seinen Leidensweg – willig akzeptierenden *Christus am Ölberg*, den Reni später als Teil einer Serie von Rosenkranzszenen ausführte, welche seine *Erscheinung der Madonna bei dem heiligen Dominikus* (Bologna, Santuario della Madonna di San Luca; Abbildung 60) schmücken.[91] Die Gebärde der Märtyrerin ist Renis ureigener Beitrag zur Entwicklung des Cäcilienbildes in der Basilika. Im Gegensatz zu allen ihren Vorbildern weist die Haltung der Jungfrau keine dialogspezifische Gestik auf, sondern ruht – wie ihr Pendant in der *Enthauptung* – geradezu statuarisch in sich selbst. Reni dürfte diese Pose vor allem in der Auseinandersetzung mit seinem Bologneser Vorbild entwickelt haben. Innerhalb seines Gemäldes schafft sie eine Spannung zwischen Narrativität und ikonischer Zeitlosigkeit, wobei Erstere überhaupt nur durch die Kombination der Einzelfiguren zu entstehen scheint.

Renis Tondo gewährt einen Blick ins Schlafgemach der Jungfrau. Dessen Boden schmücken großflächige, geometrische Einlegearbeiten aus Buntmarmor, die in leichter Aufsicht präsentiert werden. Im Vergleich zur Bildoberfläche ist der Raum nach hinten versetzt. Im unteren Vordergrund entsteht so eine abgedunkelte Zone, welche – wie die Röhrenreliquiare in der *Enthauptung* – Distanz zwischen dem Betrachter und den dargestellten Figuren erzeugt. Aus dem Hintergrund schwebt frontal ein Engel heran, welcher die Symmetrieachse der Komposition beherrscht. Mit weit ausgestreckten Armen und nach unten gerichteten Händen hält er jeweils einen Blütenkranz über die Häupter des unter ihm knienden Brautpaars. Hierbei wird seine Ehrenseite von Cäcilie, die linke hingegen von Valerian eingenommen. Die Jungfrau wendet sich frontal zur

91 Aufgrund des Vergleiches mit der zeichnerischen Vorstudie des Gemäldes kann ermittelt werden, dass die Kombination von senkrechter Beinfalte und dieser Armhaltung von Reni für den Krönungstondo entwickelt wurde. Dies bedeutet, dass die nur leicht variierte Übernahme im Bologneser Altarbild wohl später erfolgte. Der Krönungstondo stellt somit einen *terminus a quo* für das letztere Werk dar, welches bisher mit Pepper (1984, S. 210-211, Nr. 6) 1597/ 98 datiert wurde.

Bildoberfläche und variiert, wie in Renis *Martyrium*, in ihren geöffneten, symmetrisch vom Körper herabgeschwungenen Armen die Gestik des Engels. Valerian dreht sich dagegen in einer Dreiviertelansicht zum Himmelsboten, kreuzt seine Arme demütig vor der Brust und nimmt sich so in einer weniger raumgreifenden Körpersprache gegenüber seiner Braut und spirituellem Vorbild zurück.

Angedeutete Elemente charakterisieren die Intimität der Kammer: Auf einem Podest steht links hinter der Jungfrau eine Tischorgel, welche zugleich als Cäcilienattribut fungiert. Darauf folgt ein Baldachin, der als Bestandteil ihres Bettes gedeutet werden kann. Obgleich sich die Ikonographie eindeutig auf die Cäcilienlegende bezieht, ist bereits bei einem Vergleich der erzählten mit der gemalten Episode eine Modifikation Renis zu konstatieren: Sein Engel steht nicht bei der Märtyrerin, um ihr und Valerian die Blumenkränze zu reichen; er schwebt über dem Brautpaar. Wie im *Martyrium* werden die Kronen nicht übergeben, sondern lediglich in Aussicht gestellt. Es handelt sich hierbei um ein auch in vergleichbaren Darstellungen in Santa Cecilia zu findendes Phänomen:[92] Eine Erwartungshaltung auf Erlösung durchzieht die gesamte Basilika.

Dabei entfernt sich Reni von dem Werk, das in seiner strengen Axialsymmetrie und Frontalität der dargestellten Personen als ikonographische Grundlage seines Gemäldes angesehen werden muss: Ein gleichthematisches Fresko, das einst als Teil eines der Titelheiligen gewidmeten Zyklus in der Portikus von Santa Cecilia angebracht war und heute nur noch in einer Aquarellkopie Antonio Eclissis überliefert ist (Abbildung 61).[93] Zumindest in der Nachzeichnung verleiht hier ein stehender Engel den sitzend wiedergegebenen Brautleuten Aureolen, wodurch Cäcilie und Valerian bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ihres Wirkens ein eindeutiges Symbol ihrer Heiligkeit erhalten.

Reni setzte sich jedoch vermutlich nicht direkt mit dem Fresko auseinander, sondern mit dessen Rezeption in einem Projekt Francesco Vannis. Noch zwischen die beiden Gestaltungen tritt allerdings chronologisch der der Krönung gewidmete Stich aus der Cäcilienserie Passeris (Abbildung 48). In Passeris theatralischer Version bricht der Engel in die Stille des Schlafgemachs herein, indem er, von einer nahezu kreisförmigen, an den oberen Bildrand gesetzten Glorie

92 Vgl. Kapitel 7.

93 Auf den Bezug zwischen dem Fresko und Renis Krönungstondo verweist zuerst Pepper, 1969, S. 80-81, und zuletzt Marco Pupillo in *La regola e la fama*, 1995, S. 532-533. Aquarellierte Kopien der Wandmalereien in der Portikus von Santa Cecilia finden sich in BAV, Barberinus latinus 4402, ff. 19-27. Waetzoldt (1964, S. 20 und 30) schreibt – aufgrund der Selbstnennung des Autors auf dem Titelblatt – die Zeichnungen des ins Jahr 1630 datierten Kodex überzeugend Eclissi zu und publiziert das Krönungsmotiv (f. 26 recto als Nr. 56, Tafel 28).

hinterfangen, kraftvoll auf einer Wolkenbank voranschreitet. Von seinem mittelalterlichen Prototyp übernimmt er lediglich die Frontalität. Bildeinwärts kniend flankieren ihn Cäcilie und Valerian, denen er Blütenkränze auf das Haupt legt. Als besonders erfolgreich sollte sich Passeris Darstellung des bis über das Knie entblößten rechten Beines seines Engels erweisen, die auch im Schaffen Renis rezipiert wurde.

Jener setzte sich jedoch weniger direkt mit dem Werk Passeris als vielmehr mit dessen Umformung in der bedeutendsten Szene einer neunteiligen Cäcilienlegende auseinander, welche Vanni als Kartuschenrahmen seiner Vita-Ikone der Heiligen schuf (Abbildung 28).[94] Wie Passeri zeigt auch dieser einen frontal aus dem Hintergrund zum Betrachter hin schwebenden Engel, der mit ausgestreckten Armen Cäcilie und Valerian krönt. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger handelt es sich bei Francesco jedoch – aus noch zu erläuternden Gründen – um Reifkronen und nicht um Blütenkränze.[95] Auch zeigen bei Vanni die Handflächen des Engels nicht nach unten, sondern nach oben. Im Gegensatz zu Passeri und in Übereinstimmung mit dem mittelalterlichen Fresko der Portikus steht Cäcilie auf der Ehrenseite des Engels frontal zum Betrachter. Ergriffenheit verdeutlicht ihre an die Brust gelegte linke Hand. Ihr rechter Unterarm dagegen lehnt an eine Orgel.

Während Cäciliens ekstatischer Blick in Raffaels Manier zum Himmel gerichtet ist, öffnet Valerian seine herabsinkenden, ausgestreckten Arme zum Gebet. Er kniet mit seinem linken Bein auf dem Boden, während sein rechtes aufgesetzt ist. Als Lichtgestalt schwebt von hinten der Engel heran, dessen jugendlichen Körper im Wind flatternde Gewänder umspielen. Er setzt sein gestrecktes rechtes Bein in Anlehnung an Passeri voran, während sein linkes etwas zurückbleibt. Gegenüber der Orgel schließt ein aufgefalteter Vorhang die Szene ab.

Renis Auseinandersetzung mit dem Entwurf Vannis lässt sich an seiner tondoförmigen Vorstudie in braunem Aquarell über schwarzem Stift nachvollziehen, die im Louvre erhalten ist und seiner Endfassung schon sehr nahe kommt (Abbildung 62).[96] Von Vanni übernahm er Cäciliens frontale Stellung bei der Orgel ebenso wie ihre von Raffael inspirierte Kopfhaltung, welche mit der seitlichen Ansicht Valerians kontrastiert, und das Schwebemotiv des Engels. Die Bein-Haltung des Himmelsboten orientierte er jedoch bezeichnenderweise erst im Gemälde an der Lösung Vannis: Noch in der Zeichnung hatte er das linke

94 Zur Vita-Ikone, siehe auch Kapitel 2. 2, 7 und, insbesondere, 5. 1.

95 Vgl. Kapitel 5. 1.

96 Die braun lavierte Zeichnung in schwarzer Kreide misst 0, 192 × 0, 187 m, Inv. Nr. 1135. Zur Studie Renis, siehe Legrand, 1994, S. 118, Nr. 78.

Bein vorangesetzt und das rechte nach hinten gerückt. Damit lässt sich eine Beziehung Renis zum Werk des Sienesen nicht leugnen, obgleich auffällt, wie stark der Bologneser letztlich die Anregungen Francescos variierte.[97] Ein Vergleich zwischen Renis Gemälde und seiner Vorzeichnung zeigt neben dem in der Endversion sogar verstärkten Einfluss Vannis auch gestalterische Anliegen Guidos, die sich parallel zu seiner Rezeption der Bildfindung manifestieren: Bedeutende Veränderungen betreffen neben der bereits erwähnten Bein-Stellung des Engels vor allem die Pose von Valerians linkem Unterschenkel, der in der Studie flach auf dem Boden aufliegt, während im Gemälde nur sein linker Fuß den Boden berührt, sowie die Gewandgestaltung und Feinabstimmung der Personen.

Der in der Zeichnung expressiv entwickelte Faltenwurf der Kleidung des Himmelsboten und Cäciliens wird auf zwei verschiedene Arten abgemildert: Bei dem Engel verliert sich die Einheit der bandförmigen Falten, welche das vorangestellte linke Bein beinahe von der Figur trennte und ihr geradezu neue Konturen gab, bei der Jungfrau hingegen das an der linken Schulter fixierte Tuch, das in breiten und stark konturierten Bahnen die gesamte Beinpartie der Figur zeltförmig überspannte, zugunsten einer Falte, die streng vertikal bis zum Ansatz des Brustkorbes nach oben verläuft.

Mit neuer Intensität gestaltete Reni in seiner Endfassung auch den körpersprachlichen Dialog zwischen Cäcilie und dem Engel: Verhalten senkt der Himmelsbote im Gemälde seinen Blick auf die beiden zukünftigen Märtyrer hinab, wodurch die Abwärtsbewegung seiner Figur und seine nach unten gerichteten Hände betont werden. Die Jungfrau antwortet ihm mit leicht abgesenkten Armen, welche das durch ihren Kopf und ihre Hände gebildete Dreieck steiler hinaufragen lassen, als es bislang der Fall war.

Allgemein lässt sich zwischen Entwurf und Ausführung eine zunehmende Entkörperlichung der Figuren feststellen: Valerian verliert seine statischere Haltung zugunsten eines Bewegungsmotivs und Cäciliens Figur, deren Fülle durch die Spannung zwischen den scharfkantigen Falten und der weich ausgeschwungenen rechten Körperseite monumentalisiert wurde, wirkt – auch durch die leicht veränderte Armhaltung – schmaler und vertikalisierter. Diesem Aspekt entsprechen auch Cäciliens nun von der Taille herabgeführte und von der Bewegung der Gliedmaßen verursachte Gewandfalte und das rechte Bein des

97 Auf den Zusammenhang zwischen den Projekten Renis und Vannis ist mehrfach hingewiesen worden. Siehe zunächst Pepper, 1969, S. 78-80. Unabhängig von Pepper erkennt Riedl (1976, S. 41) den Sachverhalt und spricht sich später (1978, S. 314-315) deutlicher für eine Entwurfstätigkeit Vannis aus. Alessandro Zuccari paraphrasiert die Ergebnisse in *La regola e la fama*, 1995, S. 533-535, Nrn. 91-93.

Engels: Beide stehen beinahe senkrecht zum stark geometrisierten Fußboden. Auch der im Gemälde variierte Lichteinfall, welcher Schatten auf Cäciliens und im geringeren Maße auch auf Valerians rechter Seite bewirkt, verstärkt diese Tendenz. Wie in der Zeichnung ersichtlich, fällt das Licht von rechts vorn ins Bild und reagiert damit auf die vom Korridorende ins Vestibül der Cappella del Bagno dringende Tageshelligkeit. Mit großer Wahrscheinlichkeit machte sich Reni vor oder beim Entwerfen seines Tondos mit dessen zukünftigem Anbringungsort vertraut.

Die angesprochenen Unterschiede zwischen Entwurfskizze und Tondo in der Darstellung von Cäciliens Gewand gestatten auch eine Beobachtung zur Chronologie der Gemälde Renis: Wahrscheinlich wurde die *Enthauptung* vor der *Krönung* angefertigt. Die kniende Cäcilie in der *Enthauptung* zeigt nicht nur eine weniger stilisierte Gewandbehandlung, sondern auch ein seitliches Ausschwingen der linken Hüfte, das durch eine Falte in der rechten aufgefangen wird. Lediglich seitenverkehrt erscheint dieses Verhältnis dann in der Studie zum Tondo, wogegen es in der *Krönung* keine Nachfolge mehr findet. Dies dürfte auf eine zunehmende Emanzipation Renis vom Urbild Raffaels zurückgehen, welche auch im Gewand Cäciliens sichtbar ist.[98] In diesem Sinne kann man ebenfalls in der zunehmenden Stilisierung der Beinfalte und des sich horizontal entlang des Fußbodens ausdehnenden Gewandes eine Fortentwicklung von Gedanken des *Martyriums* sehen. Es ist darüber hinaus auch liturgisch wahrscheinlicher, dass Reni zunächst das Altarbild ausführte. Weil der Künstler jedoch das aus der *Krönung* stammende Motiv des Blütenkranzes in die *Enthauptung* überträgt, müssten die beiden Werke gleichzeitig konzipiert worden sein.

Die Übergabe der Rosen und Lilien schafft einen himmlisch gesegneten Bund zwischen den Eheleuten, welcher als deren wahre Hochzeit bezeichnet werden darf: Denn erst als Valerian Christ geworden ist, kann er die eigentliche Identität seiner Braut erkennen und den Engel sehen, welcher über deren Unschuld und Reinheit wacht.[99] Schon früh wurde die Szene daher in Bezug auf Hochzeitssymbolik gedeutet: Cornelius Cornelii a Lapide interpretiert sie etwa in seinem Kommentar zu Matthäus 1, 18 als Symbol für Cäciliens eheliche Keuschheit, die er bezeichnenderweise mit der Mariä vergleicht.[100] Gerade

98 Pepper (1969, S. 70) vermutete zuerst, dass der Krönungstondo später als das Martyriumsbild entstanden sei, weil dieser als einziges Werk Renis in Santa Cecilia römische Zeittendenzen reflektiere.

99 Diese Vorbedingung erscheint bereits in der Erzählung der Hochzeitsnacht in Bosio, 1600, S. 4.

100 Lapide, I, 1700, S. 41-42.

diese Haltung der Märtyrerin wurde von der katholischen Exegese bis ins 20. Jahrhundert hinein als vorbildlich empfunden.[101] So überrascht es nicht, dass Renis Darstellung und ihre Vorbilder auch ikonographisch Parallelen zu Hochzeitsbildern aufweisen. Besonders deutlich wird dieses im Vergleich mit dem wohl denkwürdigsten Bild eines Brautpaares des italienischen Cinquecento, dem Doppelportrait von Marsilio und Faustina Cassotti des Lorenzo Lotto im Madrider Prado von 1523. Wie der Engel im Bilde Renis vereinigt im Werk des venezianischen Malers ein aus dem Bildhintergrund heranfliegender Cupido die beiden Ehegatten, denen er gemeinsam mit Lorbeerblättern ein Joch auf die Schultern legt. Während der Lorbeer Ewigkeit und die Keuschheit symbolisiert, durch die die *voluptas* der Brautleute gemäßigt werden kann, darf das Joch als Symbol der *caritas*, des *amor Dei et proximi*, bewertet werden.[102] Darüber hinaus verdeutlicht es unter Verwendung der etymologischen Ebene die Metapher der Ehe als ein unzertrennlicher Bund zweier *coniuges*.

Ähnlich verfährt auch Federico Zuccari im zentralen Mittelfeld der freskierten Gewölbedekoration der *Sala degli sposi* seines römischen Künstlerhauses, die um 1598 datiert werden kann.[103] Hier stellter einen den Segen des Himmels herabbeschwörenden, frontal zum Betrachter stehenden Schutzengel dar, welcher die knienden, in Seitenansicht wiedergegebenen Eheleute hinterfängt. Auf Schulterhöhe verbindet jene ein Joch aus Blumen, von dem ein Herz herabhängt. Zuccaris wie Lottos Gemälde lassen sich als Antikenrezeptionen, ja sogar als eine partielle Rekonstruktion antiker Gemälde sehen, hatte doch schon Vincenzo Cartari in seinem *Le imagini dei Dei de gli Antichi*, das 1580 in Venedig erschienen war, vermerkt, dass die Maler der klassischen Antike die Ehe mit dem Joch auf dem Hals gemalt hätten.[104] Zuccaris Fresko ist aber noch in anderer Hinsicht für Reni bedeutsam. Es stellt nämlich die Figur des Schutzengels heraus, welche durch eine Inschrift am Gewölbefuß noch unterstrichen wird. Sie lautet: „ANGELVS DOM[INI] CVSTODIT TE IN OMNIBVS VIIS TVIS“[105] und variiert die Antiphone des Schutzengel-Uffiziums, das Paul V., insbesondere aufgrund der Anstrengungen der Jesuiten, 1612 bestätigen sollte.[106] Die Engelmesse beginnt mit Psalm 90, 11: „Quoniam angelis suis mandabit de te ut custo-

101 Longo (1920, S. 38-39) erstellt einen Katalog vom 3. bis zum 15. Jahrhundert.

102 Für eine solche Deutung, siehe Cortesi Bosco, I, 1987, S. 343.

103 Zu diesem Datum, welches in den Fresken der Sala terrena erscheint, siehe Hermann-Fiore, 1979, S. 68, Fußnote 158 nach Körte, 1935, S. 77.

104 Hermann-Fiore, 1979, S. 97, Fußnote 274, zitiert Cartari, 1580, S. 193: „[...] [gli antichi] hanno dipinto il matrimonio con il giogo in collo [...]“

105 Hermann-Fiore, 1979, S. 97.

106 Hierzu grundlegend Hermann-Fiore, 1979, S. 98-99.

diant te in omnibus viis tuis."[107] („Denn er befiehlt seinen Engeln,/ dich zu behüten auf all deinen Wegen.")[108] Besonders der später heiliggesprochene Jesuit Luigi Gonzaga hatte intensiv über die Schutzengel meditiert; seine Gedanken erschienen 1606 posthum unter dem Titel *Sopra gli angeli custodi* in Rom.[109]

Renis Gemälde, das im Gegensatz zu dem Lottos jeglichen körperlichen Kontakt zwischen den Brautleuten ausschließt und der Jungfrau die rechte und damit bedeutendere Seite überlässt, wird der Vorstellungswelt des zeitgenössischen Laien angeglichen: Er erfährt Cäciliens und Valerians *Mystische Hochzeit* nicht als ein seiner Erfahrung entzogenes Geschehen, sondern als eine Aktion, welche seine Vorstellungswelt sublimiert und transzendiert. Die sich bei Lotto manifestierenden Wertvorstellungen der *castitas* und der *caritas* bleiben erhalten, werden aber von den Eheleuten radikaler ausgelebt und erfahren. Auch in der hagiographischen Literatur finden sich Parallelen zu einer Deutung der *Krönungsszene* im Kontext der Hochzeit: So erzählt bei Gregor von Tours eine Braut, die auch in der Ehe Jungfrau bleiben möchte, in der Hochzeitsnacht ihrem Gemahl unter Tränen von den Blumen des Himmels, denen sie alle irdischen vorzöge:

> „[...] siehe, nachdem mich der unsterbliche Christus verließ, der mir das Paradies als Mitgift versprach, machte mich das Schicksal zur Gattin eines sterblichen Mannes; es schmücken mich nun keine unvergänglichen, sondern eine Girlande welkender Rosen entehrt mich [...] Irdische Schönheit erschüttert mich, weil ich für das Leben der Welt die Hände des Erlösers durchbohrt sehe."[110]

Als der Bräutigam versucht, sie von diesem Entschluss abzubringen, indem er an ihre Verantwortung zur Fortsetzung der Familie appelliert, entgegnet sie:

> „Die Welt ist nichts, Wohlstand ist nichts, der Ruhm dieses irdischen Lebens ist nichts und das Leben selbst, dessen wir uns hier erfreuen, ist nichts. Hingegen sollten wir das Leben suchen, das nicht durch den Tod beendet wird, das keine Krankheit und kein Altern zerstört, in dem man in ewigem Segen bleibt, in einem Licht lebt, das niemals geringer wird,

107 Text nach *Biblia sacra*, I, 1969, S. 886.

108 Deutsch nach *Die Bibel*, 1980, S. 663.

109 Hermann-Fiore, 1979, S. 98-99.

110 Übersetzung des Verfassers aus dem Zitat in Nie, 1987, S. 123.

> und, was größer ist als alle diese Dinge, das sich einer unauslöschlichen Wonne erfreut wie ein Engel in der Kontemplation der Präsenz Gottes."[111]

Ähnliche Vorstellungen finden sich in Gregors Bericht von der Vision einer Nonne in Poitiers.[112] Die hier zitierten Worte der Braut scheinen direkt Passagen aus der Cäcilienlegende zu variieren. So erinnert die Ausführung über die Blumen an die oben zitierten Worte des Engels an die Gatten, wogegen die Überzeugung von der Nichtigkeit der Welt im Vergleich zum unsterblichen Leben an die Rede der Jungfrau vor Almachius denken lässt.[113] Bildlich artikuliert sich der bei Gregor beschriebene Unterschied zwischen himmlischen und irdischen Blumen am Altar von Santa Cecilia: In ihrer Dauerhaftigkeit kontrastieren die Metallblumen mit der Vergänglichkeit irdischer Pflanzen. Ihre vergoldete Bronze versinnbildlicht somit die Transzendierung der Natur.

In diesen Quellen erscheint ein Frauenideal, welches für die Nonnen in Santa Cecilia bindend wurde. Da sie Christus als Bräutigam ehelichten, sollten sie dem Gebot der Keuschheit folgen. Hierfür wurde ihnen himmlischer Lohn versprochen. Valerian hingegen bot dem als Priester geweihten Mann und besonders dem Titelkardinal eine Identifikationsfigur. Angesichts der Grabungsergebnisse sollte Paolo Camillo selbst solchen Gedanken Ausdruck verleihen: Er bezeichnete die Kirche der heiligen Cäcilie als seine „geistliche Braut",[114] deren Seele er mit dem Körper der Heiligen entdeckt habe. Den Reliquienfund betrachtete er als Folge einer sublimierten Liebeserklärung der Märtyrerin, auf die er angemessen habe reagieren wollen, um in deren Tabernakel eingelassen zu werden.[115] Sfondrato verwendete damit die charakteristische Metaphorik des erotischen Begehrens für mystische Erfahrungen.

Erst der Vergleich mit den Werken Raffaels, Passeris und Vannis ermöglicht es, Renis kreativen Eigenanteil an der Ausarbeitung des Bildes der Märtyrerin in der römischen Basilika zu bestimmen. Für eine Beurteilung der Marmorstatue ist dies von fundamentaler Bedeutung, da von den in Santa Cecilia tätigen Künstlern allein Reni zentrale Anliegen der Raffael-Rezeption mit den Plastiken des Altares teilt. Wie in der Marmorskulptur zeigen seine beiden Cäcilienfiguren ein betontes Hinausgleiten der feingliedrigen Hand aus leicht zurückgeworfenen, weiten Ärmeln, die expressive Verlängerung der eleganten Finger und

111 Übersetzung des Verfassers aus dem Zitat in Nie, 1987, S. 123.

112 Nie, 1987, S. 123.

113 Für diese Ansprache, siehe Kapitel 7.

114 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 155, hier S. 534.

115 Anhang, Quelle 155, hier S. 534. Sfondrato variiert das Psalmwort 131, 7. Vgl. Kapitel 10 und, insbesonders, 11.

die Hervorhebung der stark markierten Falte zwischen den Beinen, deren Fehlen Raffaels Bologneser Heiligen eine weit größere Flächigkeit verleiht. Auch in der Form der nackten Füße, welche in den beiden Gemälden nur in den Gestalten des Henkers und Valerians sichtbar werden, ist eine Übereinstimmung der Figuren festzustellen. Noch zentraler für eine Bewertung der stilistischen Nähe – insbesondere der Marmorfigur – zu Renis gemalten *Cäcilien* ist jedoch die Gestaltung des Faltenwurfs: Lange Rillen dynamisieren sowohl in der Statue als auch in der *Enthauptung* besonders den linken Oberschenkel der beiden Körper, der in der Plastik aufgrund der Seitenlage leicht nach oben gedrückt ist, im Gemälde dagegen den Bewegungsimpuls des nicht völlig auf den Boden geführten rechten Knies auffängt und daher durch die Hüfte leicht zur linken Seite hin ausgeschwungen wird. Während ansonsten die Cäcilie der *Enthauptung* noch ganz nach dem Vorbild Raffaels gestaltet ist und daher in ihrem Faltenwurf eine große Variation zwischen der Zone der Ärmel und dem darüber gelegten, starreren Brokatgewand aufweist, trägt die jenige der *Krönung* wie die Statue eine einheitliche *tunica talaris*. Durch sie wird das gesamte Gewand in ähnlichen rillenförmigen Falten dynamisiert.

Eine weitere bedeutende Ähnlichkeit findet sich auch im Vergleich zwischen dem Engel des *Krönungstondo* und den Plastiken der Altaranlage: Mit der Marmorstatue teilt er den Aspekt der beiden frontal zum Betrachter geführten und eng aneinander gepressten Oberschenkel, mit den Bronzen des Giebels dagegen das Lebensalter, die Gesichtsgestaltung und insbesondere die Haartracht. Ähnlichkeiten in der Gewandführung weisen dagegen die Engelfiguren des Altares und der Henker der *Enthauptung* auf, da in allen Gestalten lediglich der Schambereich verhüllt ist und sich von ihm ausgehend ein Gewandstreifen entlang des nackten Oberkörpers bis auf die Schulter zieht.

Darüber hinaus sei noch der ähnliche Einsatz des Lichtes in den Bildern Renis und in der Statuennische gewürdigt. Im Gegensatz zum Gemälde Raffaels bleibt in beiden Werken des Bolognesers der Bildhintergrund im Wesentlichen unbearbeitet und in Dunkelheit belassen, während das Licht die Figuren im Vordergrund hervorhebt. Genauso ist auch die Cäcilienfigur vor einen dunklen Hintergrund gesetzt, der allerdings über noch reduziertere räumliche Koordinaten verfügt. Indem so das Bild auf eine ausdifferenzierte Binnenräumlichkeit verzichtet, wird dessen visuelle Integration am Anbringungsort erleichtert.[116] Gerade in dieser nur minimalen Definition des Handlungsraumes findet sich eine äußerst aktuelle Affinität zur Kunst Michelangelo Merisis, genannt Cara-

116 Diese Beobachtung findet sich anlässlich der Cäcilienbilder Renis in Wimböck, 2002, S. 82. Sie lässt sich allerdings problemlos in einem wesentlich erweiterten Kontext denken.

vaggio, die sich im *Krönungstondo* Renis auch im Hereintragen des starken Schattens in die Figuren selbst äußert, welcher deren Körpervolumen merklich reduziert.[117] Durch eine geschickte Lichtführung erfährt überdies die linke Halspartie von Renis Cäcilie in der *Enthauptung* eine Betonung, die auch in der Liegestatue vorgenommen wird.[118]

Durch diese Beobachtungen kann eine enge gestalterische Verbundenheit zwischen den Plastiken der Altaranlage und den Gemälden Renis, besonders jedoch des *Krönungstondo* festgestellt werden. Da die Werke Renis und Madernos überdies zeitgleich entstanden sein müssten, liegt es nahe, eine enge Zusammenarbeit der Künstler anzunehmen. Reni, der Maderno an geistiger und kreativer Statur weit überragte und überdies bereits bedeutende Aufträge ausgeführt hatte, dürfte hierzu besonders qualifiziert gewesen sein. Denn seine Entwurfstätigkeit für und seine Ausführung von Skulptur ist gerade für das Jahr 1599 dokumentiert, als er im Bologneser Palazzo Pubblico die Büsten von drei Päpsten der Stadt modellierte[119] und wohl auch die Plastiken einer Verkündigungsgruppe für den Altar in der Pfarrkirche von Pieve di Cento entwarf, den seine *Himmelfahrt Mariä* schmücken sollte.[120] Zudem dürfte Renis bereits in Bologna hervorgetretene intensive Rezeption des Werkes Raffaels und der Errungenschaften dessen unmittelbarer Nachfolger ihn bei Sfondrato besonders qualifiziert haben.[121]

In Renis vor den Arbeiten für Santa Cecilia entstandenem Œuvre findet sich vor allem ein Werk, dessen zentrale Figur im Altarschmuck von Sfondratos Dekorationskampagne rezipiert worden zu sein scheint. Es handelt sich um den Erlöser in einer *Auferstehung*, die Reni wohl 1596/97 für die Rosenkranzkapelle in San Domenico in Bologna gestaltete (Abbildung 63).[122] Renis Christus wendet sich mit seinem Oberkörper und seinem Gesicht in einer vertikalen Frontalität zum Betrachter. Sein rechter Arm ist auf Schulterhöhe weit vom

117 Zu weiteren Elementen der Präsenz Caravaggios im Werk Renis, siehe Kapitel 6. Für Pepper (1984, S. 23) beginnt die Orientierung Renis an Caravaggio allerdings erst im Herbst 1604, in den er den *Christus an der Geißelsäule* (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut) datiert.

118 Diese Beobachtung verdankt der Verfasser Alrun Kompa.

119 Pepper, 1969, S. 59.

120 Pepper, 1969, S. 61 und S. 336-337. Bei der möglichen Entwurfszeichnung für die Skulpturen handelt es sich um die Rückseite der *Himmelfahrt Mariä* in den Uffizien (Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1654 E verso) in schwarzer Kreide.

121 Für die intensive Auseinandersetzung Renis mit Raffael, siehe Pepper, 1984, S. 38. Sie ist bereits in der frühen Marienkrönung fassbar, die in ihrer Komposition der Bologneser Cäcilie verpflichtet ist. Vgl. Bernardini, 1983, S. 155 und 159. Vgl. Kapitel 3.

122 Zum Gemälde, siehe Pepper, 1984, S. 210, Nr. 4.

Körper gestreckt und im Ellenbogen leicht angewinkelt. In seiner Position und seiner nach oben gewandten Handfläche lässt er die charakteristische Geste des entmaterialisierten Schwebens erkennen, die sich im Frühwerk Renis auch in einer verschollenen *Himmelfahrt Mariä* und im *Martyrium der heiligen Cäcilie* findet. Sein linker Arm führt dagegen leicht angewinkelt am Oberkörper herab, wobei eine Hand, die eine Fahne hält, sich stärker zum Oberschenkel bewegt und damit die leichte Krümmung der sonst gestreckten Beine akzentuiert. Beide sind deutlich zur linken Seite der Figur verlagert, wobei das linke Bein das rechte über dem Knie kreuzt. Reni gelingt somit im Bewegungsmotiv die Andeutung einer Aufwärtsbewegung der Figur: Die steil ansteigende Diagonale, die durch das linke Bein gebildet wird, scheint den vertikal orientierten Oberkörper emporzuheben.

Eine große Ähnlichkeit zu dieser Christusfigur findet sich in Modellierung und Pose in den beiden nahezu spiegelbildlich entworfenen Bronzeengeln auf dem gesprengten Giebel der Altaranlage. Der rechts angebrachte Himmelsbote (Abbildung 53) kann auch im Bewegungsverlauf mit Renis Christus verglichen werden. Wie der gemalte Erlöser so weist auch der Engel einen diagonal auf dem Giebelstück lagernden Unter- und einen vertikalisierten Oberkörper auf. Auch seine gestreckten Beine sind im Kniebereich gekreuzt, wobei das rechte unter dem linken zu liegen kommt. Hand- und Armhaltung der Figuren entsprechen sich vollkommen und auch die Gewanddrapierung ist ähnlich aufgefasst, da in beiden Fällen lediglich der Schambereich verhüllt, aber eine Stoffbahn in die Zone der Arme geführt ist. Diese setzt allerdings beim rechten Altarengel an der rechten Schulter, bei Christus dagegen im linken Ellenbogen an.

Weitere Unterschiede in der Lagerung des Unterkörpers, der Kopfhaltung und der Stellung des linken Fußes lassen sich durch die unterschiedliche Funktion der Figuren im Bildganzen erklären: Im Gegensatz zum Christus, dem als zentrale Figur der *Auferstehung* durch ein frontal zur Bildoberfläche gewandtes Gesicht die Betrachteransprache anvertraut ist, handelt es sich bei den Engeln um Assistenzfiguren, die auch durch die Ausrichtung ihrer Gesichter die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Mittelachse der Altaranlage mit der Cäcilienfigur lenken. Die Pose des in der Seitenlage ruhenden Körpers ist zudem im Vergleich zum schwebenden Christus stärker der Horizontalen angenähert. Sie motiviert den Unterschied in der Stellung des linken Fußes, der allerdings auch narrativ gerechtfertigt werden kann: Der Engel liegt leicht dem Altargiebel auf, während Christus triumphal emporschwebt und von seinem Sarkophag geradezu abfedert. Dass sich Reni bei der Fußstellung wie der Pose an Annibale Carraccis *Auferstehung Christi* (Paris, Musée du Louvre) orientiert, ist wahr-

scheinlich.[123] Diese entdramatisiert er jedoch, indem er die Torsionen des Körpers durchweg abschwächt und die Gliedmaßen in weit schwingenden Bögen zusammenschliesst.

Gerade diese Auseinandersetzung mit Annibale verdeutlicht, was Reni an künstlerischer Intention mit Maderno verbindet: Die Körper sowohl des Christus der *Auferstehung* als auch die der Bronze-Engel und der Marmorstatue werden entmaterialisiert, ein Prozess, der sich im Umformen der eigentlichen Körper in lang gleitende und schwingende Konturen äußert. Ein solches gestalterisches Ideal besitzt eine geistige Parallele in dem Phänomen, das gerade in den zentralen, der Titelheiligen gewidmeten Kunstwerken von Santa Cecilia darzustellen war: die Überwindung der irdischen, todgeweihten Existenz durch die Konzentration auf spirituelle Werte. Künstlerischer Ausdruck und intellektuelle Botschaft wurden somit untrennbar miteinander verbunden. Es ist durchaus denkbar, dass Sfondrato gerade durch diese ästhetische Qualität motiviert wurde, dem Bologneser eine führende Rolle auch bei der Entstehung des plastischen Schmuckes seiner Altaranlage anzuvertrauen.

Die Aussage, dass sich Renis *Krönungstondo* an der entsprechenden Szene in der Cäcilienlegende Francesco Vannis orientiert, beruht auf der Überlegung, dass Vannis Entwurf diesem vorausgeht. Auf den ersten Blick erscheint dies wenig plausibel, denn während das Gemälde spätestens Ende 1600 vollendet gewesen sein muss, wurde der Stich erst 1601 von dem verlegenden Dionisio Cavalieri[124] Sfondrato gewidmet (Abbildung 28). Durch eine Analyse der Werkgenese und der unmittelbaren Rezeption von Vannis gestalterischen Ideen ergibt sich jedoch, dass zumindest die Planung der *Krönungsszene* vor Ende 1600 abgeschlossen gewesen sein muss. Eine solche Aussage stützt sich auf die Darstellung Valerians im Kuppeltambour der Cappella del Bagno (Abbildung 20), welche von der Vannis abgeleitet ist. Dass der Sienese die Figur erarbeitete und nicht etwa die Darstellung des Freskos übernahm, ist durch die Existenz zahlreicher Vorzeichnungen belegt. Weil Bosio, wenn auch nur summarisch, die Kapellenausstattung in seiner *Historia* als abgeschlossen erwähnt,[125] entstand das Wandgemälde vor Ende 1600. Dessen unbekannter Maler rezipierte nun aber nicht lediglich den Valerian der – im Vergleich zum Stich seitenverkehrten – Vorzeichnung, sondern auch deren Vorstufen. Denn er lässt – im Gegensatz

123 Zum Gemälde Annibales als Vorlage Renis und einem Vergleich der Werke, siehe Pepper, 1984, S. 20.

124 Zu Cavallieri, siehe Kapitel 2. 2.

125 Bosio, 1600, S. 176-177: „Hoc igitur Oratorium omni iam pridem cultu nudatum in elegantissimi sacelli formam Cardinalis ipse redegit, quod quidem gypso undiquè deaurato, & picturis vitam B.[eatae] Caeciliae, ac sociorum representantibus exornavit."

zur Graphik und entsprechend der späteren Entwürfe Vannis – nahezu die gesamte linke Wade Valerians nackt. Dessen Gewänder werden dagegen noch weiter ausgedehnt als in der Endfassung der Stichvorlage. Die Seitenverkehrtheit der Vorzeichnung passte auch bildhierarchisch zur Kuppelgestaltung: Denn da Cäcilie mittig in der Wölbung über dem für den eintretenden Betrachter zentralen Fenster des Tambours erscheint, während Valerian und Tiburtius jeweils in die flankierenden Felder unter ihr gemalt sind, erhält Valerian den Ehrenplatz zur Rechten seiner Braut in einer pyramidalen Dreiergruppe, die über das den Tambour beschließende Gebälk hinweggeführt ist.

Vorarbeiten zu Vannis Cäcilienvita sind, außer für die Figur des Tiburtius,[126] nur für die Krönungsszene bekannt. Es handelt sich um drei Modell- und vier Kompositionsstudien.[127] Erstere beziehen sich ausschließlich auf Cäcilie. Bei dem wohl frühesten Blatt handelt es sich um eine Zeichnung der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (Abbildung 64), welche wahrscheinlich dasselbe Modell zweimal abbildet.[128] Aufgrund der Zunahme von künstlerischer Überformung, insbesondere im Bereich des Mieders und des Gesichtes ist davon auszugehen, dass die linke Studie vor der rechten entstand. Erstere zeigt eine frontal zum Betrachter gewandt kniende, junge Frau mit – Raffaels *Cäcilie* entsprechend – himmelwärts gewandtem Blick. Ihren rechten Unterarm stützt sie mit herabhängender Hand auf einen Block. Die Linke liegt im Gürtelbereich.

Auf der anderen Seite des Blattes hingegen fasst die nun stärker konturierte Linke höher an ihre rechte Brust. Sie schiebt ihr Gewand leicht nach oben, so dass eine lange Falte entsteht. Diese reicht vom Boden bis zur Hand und verschattet – direkt wie indirekt – die gesamte rechte Hälfte der Figur. Sie findet ein Pendant auf der linken Körperseite, wo ihr jetzt armbandbesetzter Unterarm in Taillenhöhe aufliegt. Stärkere Umrisslinien und Schattierungen finden sich auch im Gesicht und in den Ärmeln. Das Mieder wird zum kürzeren, weiter geschwungenen Kleidausschnitt. Schmuck, feiner modellierte Konturen und ein reiches Licht-und-Schattenspiel stilisieren die Figur: Sie wirkt stärker entkörperlicht, edler und spiritueller.

126 Riedl, 1978, S. 315 und Abbildung 4.

127 Übersicht in Riedl, 1978, S. 314-316. Riedl gibt keine chronologische Folge von Vannis Entwurfszeichnungen an.

128 Inv. Z 2023. Siehe zuletzt Westfehling, 1993, S. 148-150. Die Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier misst 21, 6 × 28, 5 cm. Vannis Studien wurden wohl anschließend getrennt auf zwei Blättern der Uffizien kopiert, die rechte Figur auf 4628 S und die linke auf 4629 S. Vgl. Riedl, 1976, S. 48-49, Nrn. 39-40.

Vannis Frauengestalten weisen keine spezifischen Cäcilienattribute auf. Deren Linke findet sich etwa auch, leicht variiert, als Maria in der Zeichnung 4653 S der Uffizien, welche die *Verkündigung im Beisein der heiligen Katharina von Siena* zum Bildgegenstand hat.[129] Bei diesem Entwurf handelt es sich vermutlich um eine Studie für ein bereits um 1830 verschollenes Altarbild, das Vanni angeblich 1602 für die Pieve von Piombino malte. Weil die Krönungsszene jedoch schon 1601 publiziert wurde, geht sie – aller Wahrscheinlichkeit nach – dieser *Verkündigung* chronologisch voraus.[130] Zudem lässt die starke Betonung des Kleidsaumes, der zwischen den Brüsten mittig nach unten verlängert ist, an Raffaels Blutzeugin und damit eher an eine thematisch verwandtere Figur als an eine Muttergottes denken. Vanni hätte somit eine als Cäcilie entworfene Figur zu einer Maria umfunktioniert. Theologisch ist dies schlüssig: Die römische Märtyrerin verkörpert das Ideal der Jungfrau aus Nazareth.

Später erweitert Vanni seine Modell- durch Kompositionsstudien, deren erste in der Biblioteca Comunale in Siena (E. I. 15/57 verso) bereits das Kreisformat des Tondo in schwarzem Stift summarisch erfasst (Abbildung 65).[131] Die Zeichnung ist wohl noch vor den Sitzungen entstanden, da sie Cäciliens Pose noch seitenverkehrt wiedergibt und den Engel höher über dem Brautpaar erscheinen lässt, wogegen alle späteren Phasen dessen Füße auf Taillenhöhe zeigen. Auch der Bildraum ist in der Zeichnung noch anders gestaltet: Cäcilie und ihr Gatte stehen sich auf einer Diagonalen, die ins Bild hineinführt, gegenüber. Es folgt wohl die Zeichnung 15053 F der Uffizien (Abbildung 66), welche den Engel stärker hinabführt, dadurch monumentalisiert und Cäciliens Armhaltung im Vergleich zur Sieneser Skizze vertauscht. Gleichzeitig arbeitet sie Alternativen zu beiden Figuren heraus, eine für Cäciliens Oberkörper mit veränderter Haltung des rechten Arms und drei für Valerian in kniender Haltung, mit vor der Brust gefalteten Händen. Eine vierte Skizze für Valerians Oberkörper und linken Arm wird ins Rund des Tondo übertragen. Es müssten dann die Zeichnungen 15062 F und 10818 F der Uffizien folgen (Abbildungen 67-68).[132] In beiden ist die Endstufe des Tondos bereits sehr nahe, auch wenn noch jeweils zwei alternative Armhaltungen des Engels angegeben sind und im Vergleich zum

129 Zur Zeichnung, siehe Riedl, 1976, S. 48, Nr. 38.

130 Für Riedl (1976, S. 48-49, Nrn. 38-40) gestaltet sich die hier vorgeschlagene chronologische Folge von Krönungs- und Verkündigungsprojekt umgekehrt.

131 Riedl, 1978, S. 314-315.

132 Die erste Zeichnung zeigt noch Spuren von schwarzem Bleistift und scheint etwas unbestimmter in den Konturen, vor allem am Gesicht der Heiligen und am rechten Arm des Engels, wogegen die zweite jedes Detail in Feder – und so gewissermaßen in Reinschrift – ausarbeitet.

Stich das Rauminterieur und die Gewänder noch stärker definiert werden müssen.

Aufgrund der Anzahl der Kompositionsstudien und ihrer allmählichen Ausformung des Bildgedankens kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich bei dem Entwurf der Krönungsszene um ein eigenständiges Projekt Vannis handelt, welches dann von Reni kurze Zeit später variiert wird. Hierbei muss auch Reni Zugang zu dessen Entwürfen gehabt haben: Die Handhaltung seines Engels übernimmt nämlich die eine der beiden Alternativen, die Vanni in den chronologisch spätesten Kompositionsstudien der Uffizien als Bewegungsmotiv der rechten Hand zwar andeutete, aber zugunsten der anderen, auch eingezeichneten Lösung verwarf. Zudem erscheint auf dem früheren Uffizien-Blatt 15053 F eine alternative Geste Cäciliens mit vor der Brust gekreuzten Händen, welche der späteren Pose der gekreuzten Arme Valerians bei Reni ähnelt.

Vannis Projekt kann daher als bedeutende Anregung für Renis Tondo gelten. Guido setzte sich jedoch dermaßen selbstständig mit ihm auseinander, dass man die vorbereitenden Zeichnungen schwerlich als künstlerische Vorgaben für ihn betrachten kann, an deren strikte Einhaltung er gebunden gewesen wäre. Dennoch lässt das runde Rahmenformat in den Skizzen, welches keine Entsprechung in der breiter gelagerten und reicher gerahmten Kartusche des Stiches findet,[133] und die unverhältnismäßig große Anzahl der Studien Vannis für eine relativ marginale Aufgabe wie die einer Stichkartusche[134] daran denken, dass seine eigentliche Entwurfstätigkeit dem Tondo galt. Reni scheint dieses Projekt von ihm übernommen und weitergeführt zu haben.

Diese Gedanken können auch durch die frühen Biographen der Künstler bestätigt werden, die eine römische Mentorenrolle Vannis für Guido belegen: Schon 1649 wies Ugurgieri Azzolini in seiner Biographie des Sieneser Malers auf dessen Bedeutung für Renis Karriere hin: Es heißt dort, Francesco habe diesen in Rom im Studio des Antonio Scalvati (um 1557/ 1559–1622)[135] getroffen und erfolgreich bei Sfondrato eingeführt.[136] Ähnlich äußerte sich auch Bellori.[137] Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Vanni gerade dem Bologneser Maler sein Projekt des *Krönungstondo* anvertraute. Noch Jahre später sollte Reni sich jedenfalls ihm gegenüber erkenntlich zeigen: In der Biographie von Francescos Sohn Raffaello ist bezeugt, dass dieser im Alter von zwölf Jahren, nach dem Tod

133 Riedl, 1978, S. 314.

134 Alessandro Zuccari in *La regola e la fama*, 1995, S. 533.

135 Zu Scalvati, siehe Noack, 1935, S. 522.

136 Anhang, Quelle 372. Diese Angaben wurden von Bellori benutzt, aber ihre Gültigkeit von Pepper (1969, S. 71) angezweifelt.

137 Anhang, Quelle 363.

seines Vaters, bei Reni in Rom in die Lehre ging und von Guido bei dessen Fortgang aus der Ewigen Stadt Antonio Carracci anvertraut wurde.[138]

Als Moment eines ersten Zusammentreffens zwischen Vanni und Guido in Rom kommt nur ein Zeitpunkt im oder sogar vor dem Jahr 1600 in Frage, da zur Drucklegung von Bosios *Historia passionis* Renis Werke an ihrem Bestimmungsort angebracht waren. Guido ist im entsprechenden Zeitraum nur durch eine undatierte Zahlung für sein Altarbild der *Himmelfahrt Mariä* in Pieve di Cento dokumentiert, die zwischen dem 25. September 1599 und dem 16. August 1600 erfolgte,[139] und dann am 27. Oktober desselben Jahres sowie am 9. Januar 1601 in Bologna.[140] Ein Romaufenthalt des Künstlers, besonders in der Zeit vor dem 27. Oktober 1600, wäre daher durchaus denkbar und kann auch aus stilistischen Gründen angenommen werden.[141]

---

138 Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 386: „[ ] egli se n'andò a Roma sotto la protezzione di Guido Beni [sic] famosissimo Pittore, e da esso fù tirato avanti nella professione. Dopo alcuni anni Guido partì da Roma, e lasciò il Vanni sotto la protezzione d'Antonio Caracci."

139 Pepper, 1969, S. 335 und zuletzt Campanini, 1999, S. 44 und S. 116-117.

140 Pepper, 1984, S. 22 und S. 55, Fußnote 16. Nur die spätere Zahlung ist erwähnt in Pepper, 1969, S. 43.

141 Nach Arcangeli (1958, S. 250 und S. 367) schlagen sich römische Tendenzen, die Reni 1600 kennengelernt haben könnte, in seiner Arbeit für das Oratorium von San Colombano in Bologna nieder. Auch Nava Cellini (1969, S. 35-36) durchdenkt die Hypothese, dass die Einführung Renis durch Vanni bei Sfondrato im Heiligen Jahr 1600 erfolgt sei. Die Romreise mit Francesco Albani im Frühjahr 1601 könnte dennoch stattgefunden haben, war aber wohl nicht Renis erste Begegnung mit der Ewigen Stadt. Siehe für die Reise vom Frühling 1601 die Angaben in Pepper, 1984, S. 22 und Fußnote 17 auf S. 55. Fundamental bleiben jedoch die vernachlässigten Überlegungen in Hibbard, 1965, S. 502-510, besonders S. 502. Hibbard problematisiert Malvasias Angabe einer gemeinsamen ersten Romreise Renis und Albanis ebenso wie das Datum von Renis frühester Ankunft in der Ewigen Stadt. Demgegenüber geht Wimböck (2002, S. 65), welche diese Gedanken nicht berücksichtigt, von einer ersten Romreise im Sommer 1601 aus.

5. KAPTITEL

Francesco Vanni als mutmaßlicher Anreger von Statue und Altaranlage

5. 1 Vanni in Santa Cecilia

Sowohl die Beschäftigung mit dem gestalterisch der Cäcilienstatue nahe stehenden *Krönungstondo* Renis und dessen römischer Karriere als auch die Vertrautheit des anonymen Malers, welcher die Cappella del Bagno freskierte, mit den Entwürfen Vannis zeugt von einer künstlerischen Präsenz des Sienesen in der Basilika,[1] die sich bereits vor Ende des Jahres 1600 bemerkbar macht. Sie dürfte auch aus dem Ansehen hervorgegangen sein, welches dieser bei Sfondrato aufgrund seiner jahrelangen Verbindung zu Guerra und dessen Bruderschaft sowie zu Baronio und den Oratorianern genoss.[2] Diese Sonderstellung erleichterte ihm wohl nicht zuletzt die Einführung neuer Künstler, wie die Renis,[3] beim Kardinal. Entsprechend stark engagierte sich Sfondrato auch gesellschaftlich für den Maler und förderte dessen sozialen Aufstieg durch eine Nobilitierung. Diese an sich schon außergewöhnliche Ehrung ist umso bemerkenswerter, als sie anscheinend Paolo Camillo keiner anderen Person seines Kreises zukommen ließ.

Eine Untersuchung von Vannis Œuvre und römischer Karriere fördert noch weitere Erkenntnisse zutage, die aufgrund dokumentarischer und gestalterischer Indizien nahelegen, wesentliche Impulse für den Entwurf der Cäcilienskulptur und deren Präsentation dem Sieneser Maler zuzuweisen. Dessen intime Kenntnis des römischen Umfeldes dürfte ihm ein solches erleichtert haben. Nach den Angaben seines Biographen Ugurgieri Azzolini hatte der Maler bereits einen Teil seiner Lehrzeit in der Ewigen Stadt bei seinem toskanischen Landsmann Giovanni de' Vecchi (1536/37-1615)[4] aus Borgo San Sepolcro zugebracht, in dessen Werkstatt er im Anschluss an zwei Bologneser Jahre bei Bartolomeo Passarotti (1529-1592)[5] aufgenommen worden war.[6] Somit müsste

1 Für Reni, siehe Kapitel 4. 2, für den anonymen Künstler dagegen Kapitel 4. 1.

2 Vgl. Kapitel 2. 4.

3 Vgl. Kapitel 4. 2.

4 Für eine Biographie de' Vecchis, siehe den anonymen Eintrag „Vecchi, Giovanni (Liso) de'", 1996, dem auch die Namensansetzung folgt.

5 Für eine Biographie Passarottis, siehe Ghirardi, 1996, der auch die Namensansetzung folgt.

6 Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 369.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-007

sich Vanni erstmalig 1578 am Tiber befunden haben, während sein Aufenthalt in der Emilia 1576 begonnen haben dürfte.[7] Seine Tätigkeit bei de' Vecchi machte ihn mit einem Monument vertraut, das einen entscheidenden Einfluss auf den späteren Cäcilienaltar ausüben sollte: Laut Ugurgieri Azzolini assistierte Vanni bei der Ausmalung der Grabkapelle der heiligen Katharina von Siena in Santa Maria sopra Minerva,[8] die wohl vor der feierlichen Einweihung der Kapelle am 4. Oktober 1579 vollendet war.[9] Vannis wahrscheinlicher Romaufenthalt von 1578 bis 1580 deckt sich so zeitweilig mit dem Sfondratos im Kreis der Oratorianer.[10] Vielleicht lernte daher Paolo Camillo bereits in seiner Jugend den nahezu gleichaltrigen Maler kennen.

Auch Baglione berichtet über Vannis römische Tätigkeit, setzt allerdings dessen Aufenthalt am Tiber – wohl irrigerweise – zwei Jahre später an.[11] Der Sienese habe vornehmlich die Arbeiten Raffaels, aber auch die anderer Künstler gezeichnet, wobei er die dortige Malerei ebenso wie die Bildhauerkunst rezipierte.[12] Auch hier scheint Baglione korrekturbedürftig: Francescos Begegnung

---

7 Dies ist eine Kombination der Altersangabe in Ugurgieri Azzolini (1649, II, S. 369) mit dem von Bonelli (1996, S. 95) entdeckten Taufdatum Vannis, nach dem der Künstler wohl erst 1564 geboren wurde. Vgl. Kapitel 1. 1. Baglione (1995, I, S. 110) nennt hingegen 1563 als das Geburtsjahr Vannis.

8 Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 369: „Di là se n'andò a Roma, e si pose con Gio:[vanni] de Vecchij, il quale lo fece lavorare in sua compagnia nella Cappella di S.[anta] Caterina da Siena nella Minerva, […]"

9 Bianchi, 1988, S. 39. Zur Katharinenkapelle, siehe umfassend Kapitel 5. 2.

10 Für Sfondratos Rom-Aufenthalt, siehe Kapitel 1. 1.

11 Diese Angaben sind Ugurgieri Azzolini bekannt, dessen Buch lediglich sieben Jahre nach dem Bagliones erscheint. Offensichtlich sieht er sich aber aufgrund neuer Kenntnisse genötigt, Baglione zu korrigieren, und erwähnt dies ausdrücklich (1649, II, S. 370). Es darf somit davon ausgegangen werden, dass Ugugieri Azzolini über eine gültigere Chronologie als Baglione verfügt. Daher nehmen hier seine Angaben eine gewichtigere Stellung ein.

12 Baglione, 1995, I, S. 110: „Se ne venne a questa Città Francesco di sedici anni & andava disegnando le belle opere di Raffaello da Urbino, & altre squisite pitture, e scolture sì antiche, come moderne di Roma." Vannis Gemälde *Die Glorie des heiligen Torpetes*, das er wohl zwischen 1605 und 1609 für den Hochaltar der Pisaner Kirche von San Torpè anfertigte, rezipiert in seiner zentralen Figurengruppe der Madonna selbdritt die gleichthematige Statuengruppe Andrea Sansovinos in der römischen Kirche Sant'Agostino. Für die Herleitung dieses Verhältnisses unter Berücksichtigung einer Studie Vannis, siehe den monographischen Aufsatz von Riedl, 1960, S. 301-306. Die kreative Umformung einer Statue als Teil eines Gemäldes leistet Vanni auch in seinem Altarblatt *Der heilige Hyazinth rettet die Hostie und eine Marienstatue aus dem brennenden Kiew* in der Sieneser Kirche von San Domenico, für das er am 21. Juli 1600 eine Restzahlung erhält. Hier rezipiert er die querceske Skulptur in Villa a Sesta bei Siena. Siehe zuletzt Riedl in *Die Kirchen von Siena*,

mit dem Erbe des Urbinaten war sicherlich bereits in Bologna erfolgt; eine unmittelbare figürliche Rezeption der dortigen *Cäcilie* findet sich in der Studie zu einem 1598 datierten Altarblatt, das Girolamo Turbanti, Prior von Bibbiano, bei seinem Freund in Auftrag gegeben hatte.[13] Baglione macht hingegen allein Rom für die Stilentwicklung Vannis verantwortlich; hier habe er zunächst in der Werkstatt de' Vecchis und dann durch die Malereien Baroccis die entscheidenden Anregungen empfangen.[14] Diese hätten Francescos Arbeiten dauerhaft geprägt; Baglione nennt ihn einen Künstler in Baroccis Manier.

Obgleich seine Analyse der Bildsprache Vannis überzeugt, gilt dies nicht für dessen Chronologie: Der charakteristische Stil Baroccis war in Rom erst zugänglich, als 1586 dessen *Heimsuchung* aus Urbino nach Santa Maria in Vallicella, der Mutterkirche der Oratorianer, gebracht wurde (*in situ*).[15] Da Vanni spätestens am 6. März 1580, dem Tag seines Beitritts zur Kongregation des Sacro Chiodo, endgültig nach Siena zurückkehrte,[16] kann sein Studium des Bildes nur bei späteren Rom-Aufenthalten erfolgt sein. Doch das Werk war kaum zu ignorieren: Baglione überliefert die enthusiastischen Reaktionen der zeitgenössischen Maler auf dessen künstlerische und religiöse Vortrefflichkeit.[17] Auch Neri verwendete es beständig zur visuellen Unterstützung seiner Gebete. Sicher ist dagegen, dass Vanni die seit 1579 auf dem Altar der Laienbruderschaft in Arezzo angebrachte *Madonna del Popolo* Baroccis (heute Florenz, Uffizien) zeichnerisch kopierte, die ebenfalls dessen Kunst exemplarisch vertritt.[18]

Quellen bezeugen Vannis fortdauernde Bindung an die Ewige Stadt: So erwähnt Baglione ausdrücklich, dass der Sienese bereits mit Baronio an der Chiesa Nuova verkehrt habe, bevor dieser zum Kardinal ernannt worden sei.[19]

Band 2. 1. 2, 1992, S. 666. Riedl greift hier auf eigene ältere Beobachtungen zurück. Vgl. Riedl, 1960, S. 167-169.

13 Riedl (1979, S. 89-90) publiziert eine im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte Vorzeichnung zum Altarblatt und analysiert die Unterschiede zwischen Entwurf und Ausführung im rundbogigen Abschluss (S. 90) und im Austausch von Cäcilie gegen Laurentius (S. 89-90).

14 Anhang, Quelle 373.

15 Hinsichtlich der Datierung des Gemäldes widerspricht Baglione (I, 1995, S. 133) der übrigen Dokumentation: Er berichtet, dass dieses noch im Pontifikat Gregors XIII. nach Rom geschickt worden sei. Es muss aber später datiert werden. Vgl. Assmann, 1993, S. 117 und besonders Barchiesi, 1995, S. 126.

16 Vgl. Kapitel 2. 4.

17 Anhang, Quelle 374.

18 Bagnoli (1996, S. 84) weist auf Vannis Zeichnung im Oxforder Ashmolean Museum hin. Für die Bedeutung der *Madonna del Popolo*, siehe Assmann, 1993, S. 117.

19 Anhang, Quelle 375.

Eine solche Angabe würde auf die Zeit vor dem 5. Juni 1596 verweisen, dem Tag, an dem man die Erhebung des Oratorianers verkündete.[20] Natürlich war eine Begegnung auch schon vor Vannis definitiver Rückkehr nach Siena möglich. Vielleicht war es sogar seiner Vermittlung zu verdanken, dass Guerra 1584 in Rom bei den Oratorianern eingeführt wurde.[21] Spätestens seit diesem Moment existierten Kontakte zwischen Vannis und Neris Kongregationen. Sie könnten ein intensives Studium des Barocci-Gemäldes auch religiös motiviert haben.[22]

In Santa Cecilia waren nach dem endgültigen Abschluss der Arbeiten Paolo Camillos zwei Werke Vannis angebracht, von denen das eine, ein *Sturz Christi an der Geißelsäule* (Abbildung 42) neben dem Marienaltar am Kopfende des rechten Seitenschiffes gezeigt wurde, während sich das andere, der *Tod der heiligen Cäcilie* (Abbildung 21) über dem zentralen Altar der Unterkirche befand.[23] Obgleich beide – wie noch zu erläutern sein wird – eine enge Vertrautheit mit den Ereignissen von 1600 voraussetzen, scheinen sie nicht in Rom entstanden zu sein; Baglione schreibt, dass Vanni jene aus Siena an Sfondrato gesandt habe.[24] Da auch Bosio erwähnt, dass sich der Kardinal für die Altäre des Kirchenschiffs Gemälde von auswärts habe schicken lassen,[25] ist dies durchaus plausibel: Eines der Werke Vannis wurde dort platziert.

Kombiniert man die Aussagen Bagliones und Bosios, so war Vanni vor dem Entstehungsdatum von Bosios Schrift – und das bedeutet vor Ende des Jahres 1600 – für Sfondrato und für Santa Cecilia tätig, obgleich dies aus der Ferne erfolgte. Die erhaltenen Zahlungen geben – wie bereits erarbeitet – ohnehin erst ab Sommer 1600 und damit lange nach Beginn der Ausstattungskampagne Auskunft über die in Santa Cecilia involvierten Künstler.[26] Eindeutig ist Francescos Tätigkeit für Sfondrato allerdings erstmalig im Januar 1601 dokumentiert:

---

20 Zur Ernennung Baronios, siehe Kapitel 1. 3.

21 Vgl. Kapitel 2. 4.

22 Vanni ist auch der Autor eines Portraits Baronios, das auf der Rückseite ins Jahr 1605 datiert ist (Rom, Santa Maria in Vallicella). Briefliche Kontakte zwischen den beiden sind belegt. So sandte Vanni am 30. Juli und am 7. August 1606 zwei erhaltene Briefe an den Kardinal, in welchen er den Todeskampf der von beiden gleichermaßen verehrten Sieneser Mystikerin Caterina Vannini schildert (Rom, Biblioteca Vallicelliana, G. 92, Nrn.12-13). Für eine Analyse dieser und weiterer Kontakte, siehe Zuccari in *La regola e la fama*, 1995, S. 487. Zuccari vermutet Guerra als Kontaktfigur zwischen Baronio und Vanni. Diese Rolle Guerras ist aber nur bedingt nötig; direkte Begegnungen zwischen den beiden könnten sich, wie gezeigt, seit 1578 in Rom ergeben haben.

23 Anhang, Quelle 155, hier S. 548 und 550.

24 Anhang, Quelle 376.

25 Bosio, 1600, S. 175.

26 Vgl. Kapitel 3.

Am 27. reagiert Sfondrato auf einen – nicht erhaltenen – Brief Guerras vom 24., in welchem ihm dieser bestätigt hatte, dass Vanni über einen Mittelsmann in Siena ausgezahlt worden sei.[27] Letzterem wiederum lässt Sfondrato am 29. das ausgelegte Geld zukommen.[28] Aufgrund ihres Datums sollte sich diese Anweisung auf Arbeiten beziehen, welche der Künstler spätestens im Vorjahr geleistet hatte.

Der Brief vom 27. Januar spezifiziert die Dienstleistung Vannis für Sfondrato nicht. Da sich aber Paolo Camillo im unmittelbaren Anschluß an dessen Erwähnung gegen Guerras Anklage verteidigt, Unsummen für die Restaurierung und Ausstattung seiner Titelkirche verschwendet zu haben, ist davon auszugehen, dass auch Francescos Arbeiten in diesen Kontext fallen. Auch Guerras Anschuldigung bekäme so eine größere Prägnanz: Falls der Mystiker direkt in die Zahlungsvorgänge verwickelt war, hatte er die entsprechenden Beträge sofort vor Augen, obwohl er sich nicht in Rom aufhielt.

Die nächste Zahlung Sfondratos von immerhin 200 *scudi* an Vanni ist hingegen unmissverständlich auf ein Gemälde zu beziehen, welches der Künstler selbst für Santa Cecilia angefertigt hatte.[29] Sie ergeht am 1. Juni 1602 über einen gewissen Muzio Borghese an den in seiner Heimatstadt Weilenden. Da am 20. November desselben Jahres in einem bereits diskutierten *avviso* die Arbeiten an der vorderen Krypta gewürdigt werden[30] und es sich bei Vannis *Cäcilientod* um deren Hauptausstattungsstück handelt, darf die Summe mit diesem Gemälde verbunden werden.

Bedenkt man, dass am 16. Dezember 1600 Baglione für seine *Heiligen Petrus und Paulus* und für einen Ausgleich aller seiner zuvor für den Kardinal geleisteten Arbeiten nur 80 *scudi* erhält, Massimo Croglis Preis für eine Kopie von Renis *Enthauptung* von ihren ursprünglichen 25 auf 24 *scudi* gedrückt wird und selbst Reni für eines seiner Cäcilienbilder sowie für alle bis zu dem Zeitpunkt der Zahlung geleisteten Arbeiten 120 *scudi* bekommt, wird eine wirtschaftliche Hierarchie der Künstler sichtbar. Vanni wurde daher wohl aus Kostengründen nicht im umfangreicheren Maße beschäftigt. Für ein weiteres Bild erhält er am 8. Februar 1605 100 *scudi*.[31] Letzte Zahlungen an den Maler erfolgen 1607, als

27 Vgl. Kapitel 2. 4.

28 Vgl. Kapitel 3. Alle im Anhang transkribierten Zahlungen an Vanni sind in leicht veränderter Form publiziert in Wegner, 1979, S. 323, Fußnote 29. Wegner folgt den Angaben in Nava Cellini (1969, S. 40, Fußnote 30), erstellt aber eine von ihrer Vorgängerin abweichende Chronologie der Werke. Aufgrund der hier vorgestellten Überlegungen erscheint weder Nava Cellinis noch Wegners Chronologie akzeptabel.

29 Anhang, Quelle 318n.

30 Vgl. Kapitel 1. 3.

31 Anhang, Quelle 365b.

allgemeiner finanzieller Ausgleich und für zwei Gemälde,[32] die aber möglicherweise nicht von der Hand des Künstlers stammten, sondern nur durch diesen vermittelt wurden.

Zu diesen Aufträgen, welche bereits Sfondratos Wertschätzung hinreichend demonstrieren würden, tritt noch die bereits erwähnte Erhebung Francescos in den Adelsstand. Paolo Camillo nahm diese am 22. Juni 1603 in seiner Titelkirche vor.[33] Da die Nobilitierung zum *Cavaliere dell'Ordine di Cristo di Portogallo* laut einem Chronisten dem Einfluss des Kardinals beim spanischen König und beim Papst zu verdanken war, lässt sich an der Handlung auch die politische Bedeutung des Antragstellers messen. Ugurgieri Azzolini fügt dieser Nachricht noch weitere Informationen hinzu: Vanni wurde als erster der für den Petersdom tätigen Künstler geadelt, wobei sein Altarbild *Der Sturz des Simon Magus* den Ausschlag gab. Die Titelverleihung erfolgte in Anwesenheit Baronios und des Zeremonienmeisters des *Sacro Palazzo Apostolico* sowie zweier Ordensritter.[34] Ugurgieri Azzolini entnahm seine Informationen der Urkunde Vannis, die zu seiner Zeit dessen Sohn Michelangelo aufbewahrt.[35]

Stolz hält auch der Sienese Giulio Mancini die Adelung seines Landsmannes fest: Francesco erhielt den „grado di cavalier di Christo" aus den Händen Sfondratos mit einer Kreuzüberreichung in Santa Cecilia „con grandissime cerimonie, suavissime musiche e sontuosi apparati et altro per honor di detto Vanni".[36] Diese Quellen widersprechen allesamt – und im Falle Ugurgieri Azzolinis sogar ausdrücklich – Bagliones Darstellung der Ereignisse.[37] Nach dieser sei die Adelung Vannis nicht Sfondrato, sondern Baronio zu verdanken. Daher habe der

32 Anhang, Quelle 199e. Siehe auch ASR, Santa Cecilia, Akte 4092, Faszikel 6, *Libro de Mandati 1607*: „Al Cav.[alie]re Vanni à Siena --6o:"

33 Anhang, Quelle 377.

34 Es handelt sich um einen gewissen Ricci sowie um Antonio Pinos, der 1604 in einem Brief Vannozzis (I, 1606, S. 601) „Signor Cavaliere Antonio Pinos, Coppiere dell'Illustrissimo di Santa Cecilia" genannt wird. Im selben Jahr widmet Dionisio Cavalieri eine Vita-Ikone mit der „Vita et miracoli di S.[an] Lorenzo martire", die Andrea Vaccari gestochen hatte, dem „Antonio de Pinos Cava.[lie]ro dell'habito di Christo". Deren Zentralbild wurde von Francesco Vanni entworfen. Repositorium: Albertina, HB 5, Seite 50 verso, Nr. 59 (das Zentralblatt auch in München, Staatliche Graphische Sammlung, Inventarnummer 7242). Pinos ist auch der Widmungsträger der undatierten Kupferstichfolge in Berlin, Kupferstichkabinett, 77-78 konsekutiv bis einschließlich 81-78. Unten erscheint das Wappen Pinos' mit den Worten: „All'Ill.[ustrissimo] Sig.[no]r mio Oss.[ervantissi]mo Il Sig.[no]r Antonio de' Pinos Cava.[lie]ro dell'habito di Christo." Darunter „S.[ervito]re Aff.[ettuosissi]mo Dionisio di Cavallieri." Für Dionisio Cavalieri, siehe auch Kapitel 2. 2.

35 Anhang, Quelle 378.

36 Chappel und Kirwin, S. 130, Fußnote 95.

37 Baglione, 1995, I, S. 110-111.

Oratorianer auf päpstliche Anweisung hin jene auch „privatamente nella sua cappella“ vorgenommen.[38] Paolo Camillo hätte dagegen eine entsprechende Rolle bei ihm selbst gespielt, indem er ihm ein entsprechendes Gemälde und die Nobilitierung sicherte.[39] Zweifellos oblag Baronio die Entscheidungsbefugnis über die Ikonographie der vatikanischen Altarbilder.[40] Es ist auch möglich, dass er Vanni für einen solchen Auftrag vorschlug und erneut nach Rom holte. Die übrigen Ausführungen Bagliones erscheinen jedoch zweifelhaft.

Ein möglicher Grund für Bagliones Geschichtsklitterung ist leicht zu erkennen: In seinem konstruierten Parallelismus verfügt der Konkurrent Vanni nicht mehr über das Primat der Adelung bei Paolo Camillo. Wenn sich jedoch Sfondrato in St. Peter tatsächlich nicht für Vanni, sondern für Baglione verwandt haben sollte, wird sein Einsatz für die Nobilitierung des ersteren umso erklärungsbedürftiger. Obgleich der Erfolg des *Magiersturzes* das nötige Einverständnis des Papstes erleichtert haben dürfte, scheint sich diese soziale Anerkennung des Künstlers eher auf Errungenschaften zu beziehen, die Vanni direkt mit Sfondrato verbanden, nämlich – neben dem künstlerischen Interesse an dem Werk der Urbinaten Raffael und Barocci –[41] die Arbeiten für Santa Cecilia und das religiöse Engagement in der Bruderschaft des Sacro Chiodo.

Trotz aller persönlichen Rivalität würdigt Baglione in der Biographie Vannis dessen Religiosität und soziales Prestige mit dem abschließenden Satz: „Ritter Vanni war hochgeehrt, ein ausgesprochener Freund der Religion und malte mit großer Hingabe heilige Dinge.“[42] Selbst wenn sich Baglione hier nicht zum Gelingen dieser Werke äußert, kann er dies kaum in Frage gestellt haben. Damit scheint er einem Konzept verpflichtet, das 1582 im *Discorso* Paleottis beredten Ausdruck findet. Dieser widmet ein ganzes Kapitel seines ersten Buches den „Beispielen einiger Maler, Bildhauer und anderer Hersteller von Bildern, welche zu den Heiligen und Seligen gehörten oder im Ruf standen, ein hervorragendes und exemplarisches Leben zu führen“.[43] Hierbei vertritt er den Standpunkt, dass ein gottergebener Künstler von untadeligem Lebenswandel die Wirkung seiner Werke beeinflussen könne. So habe etwa der äußerst religiöse Pietro Cavallini gleich mehrere wundertätige Bilder geschaffen[44] und der Beato Angelico

38 Baglione, 1995, I, S. 111.

39 Anhang, Quelle 379.

40 Baglione, 1995, I, S. 110-111.

41 Vgl. Kapitel 2. 5.

42 Übersetzung des Verfassers von Baglione, 1995, I, S. 111: „Il Cavalier Vanni fu molto honorato, & amatore della Religione, e con gran divotione le cose sacre dipingeva.“

43 Übersetzung des Verfassers von Paleotti, 1582, I, 8, S. 31 recto: „Essempij d'alcuni pittori, scultori & altri formatori de Imagini, che sono stati nel numero de' Santi, & Beati, ò riputati di buonissima, & esemplare vita". Siehe auch die Ausführungen der Einführung.

44 Paleotti, 1582, I, 8, S. 33 recto.

überhaupt nur sakrale Themen bearbeitet.[45] Letzterer nahm überdies nie den Pinsel zur Hand, ohne vorher zu beten. Wenn er das Thema einer Kreuzigung anging, habe er Tränen vergossen. Dem von Paleotti beschriebenen Idealbild entsprach Vanni in jeder Hinsicht und dürfte daher auch Sfondratos Erwartungen an einen Künstler besonders erfüllt haben.

In bedeutender Weise äußert sich Vannis Vertrautheit mit der Cäcilienplastik und deren Präsentation in seinem Entwurf für die druckgraphische Vita-Ikone der Märtyrerin, in deren zentralem Mittelfeld er entweder die soeben erst entstandene Statue in ihrem architektonischen Rahmen oder aber deren Planungsstufe abbildet (Abbildung 69).[46] Es könnte sich sogar um die Wiedergabe eines eigenen Projekts handeln. Die Übertragung seiner Zeichnung in den Kupferstich, welchen der Verleger Dionisio Cavalieri 1601 Sfondrato widmete,[47] besorgte Cornelis Galle der Ältere (1576-1650).[48] Hierbei scheint sich die auf dem Blatt vorgenommene Datierung lediglich auf dessen Drucklegung zu beziehen. Denn weil zumindest Entwürfe für den Kupferstich vor Ablauf des Jahres 1600 rezipiert wurden,[49] muss Vannis Planungstätigkeit seiner Veröffentlichung zeitlich deutlich vorausgehen.

Obgleich das Blatt eine bemerkenswerte künstlerische Originalität auszeichnet,[50] ähnelt es in seiner stilistischen Gestaltung sowie als Auftragswerk eines Verlegers zwei weiteren, ebenfalls von Vanni entworfenen und von Galle gestochenen Kupferstichen mit Widmungsadressen, welche der dann in Siena

45 Paleotti, 1582, I, 8, S. 33 verso.

46 Repositorium: Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Signatur: Popolari Sacre, Cart. m. 36-15 mit den Maßen 34, 6 × 27, 8 cm. Zu dem Stich, siehe zuletzt Wolf, 1997, S. 761. Der Eintrag von Hollstein (VII, 1948, S. 58, Nr. 269) ist hinsichtlich der Datierung und der Wiedergabe der Aufschriften problematisch: Hollstein gibt die Jahreszahl 1599 an, doch alle bekannten Exemplare datieren 1601. Weil das Jahr 1599 unter dem Statuentabernakel erscheint, könnte es sich allerdings um einen Flüchtigkeitsfehler handeln. Ferner gibt Hollstein die unterste Inschrift in, allerdings geringfügiger, Abweichnung von den bekannten Exemplaren wieder, wobei er statt „Cor." „Corn." und „Scalp." für „Scalps." liest. Die weiteren Stichaufschriften bleiben unerwähnt. Ein späterer Zustand des Stiches, in dem jeglicher Hinweis auf Cavalieri sowie das Datum getilgt wurde, befindet sich in Rom, Biblioteca Casanatense, 20. B. I. 44/ 472. Zur Vita-Ikone, siehe auch Kapitel 2. 1, 4. 2, 7 und 10.

47 Zu Dionisio Cavalieri, siehe Kapitel 2. 2.

48 Für eine Kurzbiographie Galles, siehe Bury, 2001, S. 227, der allerdings aus dem Hollstein das falsche Datum des Stiches übernimmt.

49 Vgl. Kapitel 4. 1-2.

50 Wimböck (2002, S. 70) geht dagegen – ohne weitere Begründung – davon aus, Vannis Vita-Ikone reproduziere „Ausstattungsbilder" der Basilika. Es wird nicht angegeben, welche dies sein sollten und von wem diese stammen könnten.

dokumentierte Florimi dem Prior der Kirche von San Giovanni in Lucca, Cesare Turrettino, sowie seinem adeligen Mitbürger Giambattista Falconetti zueignete.[51] Die Vita-Ikone müsste aber in Rom entstanden sein, wo zumindest die beiden beteiligten Künstler um 1600 dokumentiert sind: Galle sagte hier am 20. November 1599 in einem Gerichtsprozess aus.[52] Vanni hingegen reiste zumindest zum Jubeljahr 1600 mit der Sieneser Kongregation des Sacro Chiodo nach Rom.[53] Hierbei scheint allerdings der Aufenthalt des Malers nicht ausschließlich religiös motiviert gewesen zu sein: Im selben Zeitraum müsste er das Altarblatt mit der *Madonna della Vallicella und den Heiligen Franziskus von Assisi und Restituta* begonnen haben, welches Baronio für die ab 1600 von ihm nahe seiner Heimatstadt Sora (Provinz Frosinone) erbaute Kapuzinerkirche von Santa Maria degli Angeli bestellte (*in situ*).[54]

In der Stichvorlage rahmt Vanni die Statuennische durch narrative Kartuschen, die im Uhrzeigersinn von links nach rechts unten um das Mittelfeld laufen und in chronologischer Folge zentrale Episoden der Cäcilienlegende darstellen. Sie werden durch Tafeln mit auf Italienisch verfassten Inschriften bestimmt, welche in den beiden vertikalen Strängen die Einzelbilder miteinander verklammern. Ein System aus Laschen verbindet sie auf horizontaler Ebene. Es fügt die Szenen mit der zentral unter der Nische platzierten Widmungsadresse an Sfondrato zusammen, die wie ein weiteres Kettenglied wirkt und vom Wappen des Kardinals überfangen wird. Da auch die Rahmung der vier Eckszenen des Blattes durch ein sternbesetztes Zinnenband eine heraldische Anspielung auf Paolo Camillo darstellt, verweist das Werk deutlich auf jenen. Zudem scheint bereits seine Genese mit einer Bildwelt verbunden, die eng mit Santa Cecilia verknüpft ist. Dies äußert sich vor allem in der Komposition der Einzelszenen: Es handelt sich nämlich um mehr oder minder starke Variationen der Passeri-Stichfolge.[55] Dabei werden deren dreizehn Episoden

51 Bury, 2001, S. 216, Nr. 156 und Hollstein, VII, keine Jahresangabe, S. 55, nicht numeriert. Zu Florimi, siehe Kapitel 2. 4.

52 Diese Zeugenschaft wurde erst 2001 von Bury (2001, S. 216 sowie S. 227) publiziert und gewürdigt, obwohl Bertolotti (1880, S. 221-222) bereits auf den Prozess hingewiesen hatte.

53 Sani, 1997, S. 416, die allerdings annimmt, Vanni und Turbanti seien lediglich zu zweit nach Rom gereist. Es handelt sich aber um die gesamte Kongregation des Sacro Chiodo. Siehe ASS, Patrimonio Resti, busta 611, f. 49 recto, *Capitolazioni della nostra Congregazione de Sacri Chiodi, allorquando la medesima l'anno 1600 andò in Roma per l'Anno Santo*. Die Romreise Vanni und Turbantis geht aus einem Brief des Letzteren an den Maler und Mitbruder hervor, wie mir Laura Bonelli freundlicherweise mitteilte.

54 Zum Altarblatt in Sora, siehe zuletzt Marco Pupillo in *La regola e la fama*, 1995, S. 505-506, Nr. 65.

55 Vgl. Kapitel 3.

allerdings auf neun verringert. Die einzige Ausnahme bildet die siebte Szene, in welcher Cäcilie den Brüdern Valerian und Tiburtius im Kerker Trost spendet.

Andere Gestaltungselemente des Stiches lesen sich wie ein ausgewählter Kommentar zu Sfondratos mäzenatischem Engagement in Santa Cecilia.[56] Dies zeigt sich besonders bei einer Betrachtung der zentralen vertikalen Achse: Als zweites Ordnungsprinzip tritt diese kontrastreich neben die Unterscheidung zwischen Rahmen und Bildfeld. Auf ihr sind übereinander die Widmungsadresse an Paolo Camillo, die Statuennische und die *Krönung von Cäcilie und Valerian durch den Engel* angeordnet. Dass Letztere alle anderen Kartuschen an Breite überragt, scheint gemeinsam mit ihrer Anbringung bereits auf die besondere ikonologische Bedeutung dieses Themas in Santa Cecilia zu verweisen.[57] Vanni verleiht ihr auch in seiner Motivsprache entsprechenden Ausdruck, indem er – wohl auch um die himmlischen deutlich von irdischen Blumen zu unterscheiden –[58] die in der Legende überlieferten Kränze des Engels zu Reifkronen umgestaltet, welche über die Häupter des Paares gehalten werden. Diese entsprechen gestalterisch einer direkt unterhalb der Szene abgebildeten Krone, welche die auf dem Giebel lagernden Engel über Cäcilie halten. Sie stellt eine bildliche Wiedergabe des ursprünglichen Kopfschmucks der Märtyrerin dar (Abbildung 39).[59]

Vannis motivische Verknüpfung der beiden Repräsentationen gleicht dem Vorgehen Renis, der seine für die Cappella del Bagno gemalten Cäcilienepisoden durch das Symbol des Blütenkranzes verbunden hatte.[60] Den einander zugeordneten Darstellungen kommt ähnliche Bedeutung zu, wie sie bereits für die Kopplung der Reni-Gemälde in der Cappella del Bagno konstatiert wurde: Die Krönung mit den Himmelsblumen wird Cäcilie und Valerian zur Verpflichtung, welche die beiden letztlich zum Martyrium führt.[61] Die chronologisch spätere erscheint so auch bildlich als Konsequenz der vorangehenden Episode. Während aber Reni das Motiv der *Krönung* in die *Enthauptung* überträgt, wendet Vanni ein für die Blutzeugin entwickeltes Symbol auf die *Engelsvision* an. Bildlich verleiht er dabei, im Gegensatz zu Renis Vorgehen,[62] dem martyrisierten Körper eine Dominanz über die *Krönungsszene*. Seine Schöpfung scheint auch in diesem Kontext eine besondere Autorität in Santa Cecilia ausgeübt zu

56 Dies gilt auch für das Verhältnis von zentralem Bildwerk und Ornament. Siehe Kapitel 7.

57 Vgl. Kapitel 4. 2.

58 Die Unterschrift der Kartusche lautet: „L'Angelo porge due corone di fiori del paradiso & le mette in testa à S[an]ta Cecilia & à S[an]to Valeriano".

59 Vgl. Kapitel 7 und 10.

60 Vgl. Kapitel 4. 2.

61 Vgl. Kapitel 4. 2.

62 Vgl. Kapitel 4. 2.

haben, falls sich Baglione hinsichtlich der Reifkrone an ihr orientierte.[63] Doch auch die Bronzeengel könnten dieses Motiv nahe gelegt haben. Die mögliche Dominanz des Sienesen wäre jedenfalls ein weiteres Indiz, den Entwurf von Sfondratos Altaranlage und die allgemeine Betreuung der künstlerischen Ausstattung in der Basilika auf diesen zurückzuführen.[64]

Vannis *Krönungsszene* wird von zwei kleineren Kartuschen flankiert, deren linke Urban und deren rechte Tiburtius darstellt. Unterhalb des zentralen Bildfeldes entsprechen diesen jeweils die Figuren Lucius' und Maximus', welche Sfondratos Kardinalswappen rahmen. Aus dieser Anordnung wird bereits eine weitere Funktion der *Krönungsszene* ersichtlich: In ihrem vergleichsweise statischen Aufbau repräsentiert diese zugleich die Einzelfiguren von Cäcilie und Valerian so, dass insgesamt alle sechs Heiligen auch separat repräsentiert sind. Hierbei kommt die Jungfrau neben dem Papst zu stehen, dem sie sterbend ihr Haus als zukünftige Kirche anvertraut hatte, und ihr Gemahl neben seinem von ihm dem Christentum zugeführten Bruder. Kunstvoll werden Urban und Tiburtius dann wieder von narrativen Szenen begleitet, in denen die beiden Märtyrer jeweils eine zentrale Rolle einnehmen: Sie zeigen die *Taufe Valerians durch Urban I.* und die *Bekehrung des Tiburtius*. Damit sind auf der zentralen vertikalen Achse alle sechs Märtyrer dargestellt, deren Körper Sfondrato erneut in Santa Cecilia beigesetzt hatte.[65] Vannis Vita-Ikone rekurriert hierdurch auf eine spezifische Charakteristik der Basilika, die umso deutlicher wird, als weder Maximus noch Lucius in den narrativen Episoden auftreten und Letzterer nicht einmal in der Cäcilienlegende erwähnt ist.[66]

Vor allem das Mittelfeld zeigt eine tiefe Vertrautheit mit Sfondratos Altaranlage: Der Künstler gewährt durch den mit Kartuschen besetzten Rahmen einen frontalen Blick auf die Statuennische. Der Ausschnitt entspricht nahezu dem, welcher durch die um Paolo Camillos Grabplatte auskragende Balustrade markiert wird, obgleich diese als geschlossene Mauer und nur ansatzweise dargestellt ist. Auch mit anderen Architekturdetails geht Vanni frei um: So unterbleibt jeglicher visueller Hinweis auf Ziborium und Hochaltar, obgleich beide in der Kirche vom gewählten Betrachterstandpunkt her sichtbar wären. Der Künstler beschränkt sich damit auf die baulichen Aspekte der Anlage, welche als unmittelbare Attribute der Plastik betrachtet werden können.

Ein Blick auf Vannis erhaltene, leicht beschnittene Vorzeichnung in der Albertina (Abbildung 69) bestätigt diese völlige Ausrichtung auf die Statue:[67]

63 Vgl. Kapitel 7.

64 Vgl. Kapitel 5. 2.

65 Vgl. Kapitel 1. 3 und 4. 1.

66 Vgl. Kapitel 1. 2.

67 Die – wie arbeitstechnisch üblich seitenverkehrte und überdies zum Durchpausen stark eingeritzte – Zeichnung mit der Inventarnummer 782 ist ausgeführt in Kreide und Feder

Die fensterartige Öffnung des Mittelfeldes ist hier noch stärker durch zwei darunter angebrachte Konsolen betont, welche bildlich zwischen der Wand und der in sie gesetzten Nische vermitteln und in der Endfassung den neu eingefügten Figuren Lucius' und Maximus' weichen mussten. Durch sie werden die Marmorplatten unmittelbar vor dem Statuentabernakel dem Innenraum einer Nische zugeordnet und von ihrer ursprünglichen Funktion als Teil des Kirchenfußbodens gelöst. Auch diese Beobachtung lässt sich als Kommentar zur architektonischen Anlage lesen: Als gerahmtes Wandstück nimmt das Mittelfeld des Stiches den Impuls der schwarz ausgelegten Statuennische auf, die bildlich den ersten Begräbnisplatz der Cäcilie evoziert: den *loculus* der Katakomben.[68]

Auch Vannis Fußbodengestaltung zeigt diese visuelle Architektur-Auslegung: Anstelle der mittig im Boden vor der Statue angebrachten Grabrota Paolo Camillos,[69] finden sich zwei, von einem zentralen Kreis getrennte Halbkreissegmente, von denen das zur Wand geöffnete von dessen darüber geblendeten Kardinalshut eigentlich optisch verdeckt werden müsste. Im Bruch mit der darstellerischen Konvention lässt Vanni aber dieses von der Kopfbedeckung bilden. Sie leitet den Blick des Betrachters aus der Nische heraus, die Außenwand hinunter auf das Wappen des Auftraggebers und schließlich zu der Widmungsadresse des Blattes. Entsprechend zur Stiftergrabplatte im Monument leistet die Dedikationskartusche im Stich eine unauflösliche Verschränkung zwischen Cäcilienkörper, Kultbild und Auftraggeber.[70] Durch das ornamentale Beiwerk überführt Vanni den Körper dermaßen in Architektur, dass die Grund-

auf gelblich grundiertem Papier, braun sowie violett laviert und misst 314 × 260 mm. Siehe zu dem Blatt zuletzt Birke und Kertész, I, 1992, S. 408-409. Der Begleittext des Kataloges enthält zwei zu korrigierende Angaben. So sind die Szenenerklärungen des Stiches nicht, wie angegeben, auf Latein, sondern auf Italienisch gehalten. Die hinzugefügten Heiligen sind zudem durch Unterschriften klar identifiziert, als Lucius (Unterschrift: „Sanctus Lucius") und Maximus (Unterschrift: „Sanctus Max[imus]"). Es ist ferner keinesfalls sicher, dass Letztere, wie behauptet, von Galle hinzugefügt wurden. Zwar stehen sie in Bewegtheit und modelliertem Relief Urban und Tiburtius nach, haben aber auch weniger Entfaltungsraum zur Verfügung. Dass der Lucius des Stiches seitenverkehrt den der Bronzereliefs adaptiert, könnte für Galle sprechen, der eine ihm vorliegende Figur nachzeichnete, ohne die Modalitäten der Druckgraphik berücksichtigen zu können oder zu wollen. Zusätzlich zu den im Folgenden erläuterten Variationen zwischen Entwurf und Ausführung ist auffällig, dass die zweite erzählerische Szene der Cäcilienfolge in der Zeichnung noch nicht den Engel kennt, der im Stich hinter der Heiligen über jene wacht.

68 Vgl. Kapitel 7.

69 Vgl. Kapitel 2. 1.

70 Vgl. Kapitel 2. 1.

motivation der Stiftung als würdevolle Reliquienrahmung erkannt werden kann.

Gegenüber der Altaranlage nimmt sein Stichentwurf eine ambivalente Position ein. Einerseits negiert er die spezifische Platzierung der Figur unter dem baldachinüberfangenen Hochaltar und in einer Schauwand über dem Boden des Kirchenschiffes und unterlässt jeden Hinweis auf die physische Nähe der Marmorfigur zu dem Heiligenkörper. Andererseits belegen jedoch gerade seine pointierten Variationen anderer architektonischer Details nicht nur eine genaue Kenntnis des Projekts, sondern auch seine intensive Auseinandersetzung mit dessen intellektuellem Gehalt. Dies kann auf zwei Arten gedeutet werden: Entweder hat sich Vanni ein geplantes oder gebautes Erscheinungsbild – wohl vor Ort und im Austausch mit den gestaltenden Personen – kreativ angeeignet oder er war selbst in den Entwurfsprozess involviert. Zumindest zu Studien und zeichnerischen Wiedergaben muss er Zugang gehabt haben.

Einige Indizien könnten auf eine zumindest noch unabgeschlossene Planung des Cäcilienmonuments hinweisen: Im Gegensatz zum Stich kennt Vannis Vorzeichnung noch nicht das Motiv des gestreckten linken Zeigefingers der Statue. In der Ausführung dagegen erscheint dieser, wirkt aber wie am unteren Fingergelenk angestückt. Angesichts der extremen Kleinteiligkeit der Vorlage könnte es sich um ein übersehenes Detail handeln, das jedoch immerhin für wichtig genug gehalten wurde, später korrigiert zu werden. Möglich ist jedoch auch, dass das Motiv für die Statue noch nicht völlig entwickelt war. Zudem enthalten die Vasen, welche das Statuentabernakel flankieren, sowohl in der Zeichnung als auch im Stich unterschiedliche Blumen: Auf der Evangelienseite sind dies Lilien, auf der Epistelseite hingegen Rosen. Dies passt zwar zu Cäciliens Paradiesblumen,[71] aber nicht zur heutigen und, zumindest in diesem Punkt, wohl originären Anlage, die in beiden Vasen Lilien kennt. Vielleicht wird hier eine Planänderung sichtbar, welche der Wunsch bestimmt, den Altar stärker als Cäcilienort zu kennzeichnen. Denn man leitete bisweilen den Namen der Märtyrerin, etwa in der einflussreichen *Legenda aurea* de Voragines, von der Metapher *caeli lilia* ab.[72]

Ferner wäre die Balustrade zu nennen: Vanni setzt sie an und nicht, wie sicherlich ausgeführt, neben die das Tabernakel rahmenden Lisenen, die in ihrer Binnengliederung ebenfalls reduziert sind, und wandelt sie in zwei Mauerstükke um. Dies mag primär künstlerischen Beweggründen folgen: Ein durch eine

71 Vgl. Kapitel 4. 2 und 7.

72 De Voragine, 1554, S. 142: „Cecilia quasi caeli lilia: vel coecis via, vel à caelo & lia.[...] Fuit enim caeleste lilium per virginitatis pudorem. Vel dicitur lilium: quia habuit candorem mundiciae, virorem conscientiae, odorem bonae famae."

Lichtquelle auf der linken Seite verursachter Schlagschatten, dessen Diagonale im Wappenband Sfondratos entsprochen wird, belebt die Szene und lenkt den Blick herab zum Kardinalshut. Gleichzeitig fangen die Wände als Perspektivelemente den Blick des Betrachters ein und lenken ihn auf die Cäcilienfigur und deren italienische Unterschrift, die weder im Wortlaut noch im Anbringungsort mit der lateinischen des Monumentes übereinstimmt. Das Tabernakel wird sogar im Vergleich zur Basilika deutlich über dem Boden erhöht, um dem Rezipienten eine uneingeschränkte Lektüre des Textes zu ermöglichen.

Ähnliches kann hinsichtlich der beweglichen Ausstattung beobachtet werden: Vanni zeichnet die Sockel der Blumenvasen gestauchter als diese heute erscheinen. Sie entsprechen exakt jenen der Kerzenstufe in seiner – später zu würdigenden – Vorzeichnung für die siebte Tafel seines Lebens der heiligen Katharina von Siena, die 1597 gedruckt wurde (Abbildung 70).[73] Der obere Teil dieser von Vanni für die Katharinenszene entworfenen Leuchter entspricht seinerseits wieder dem zweier, heute unbekannter Kandelaber, welche im Entwurf für den Cäcilienstich rahmend vor der Statuennische aufgestellt sind. Weil das gestalterische Vokabular der Katharinentafel zweifellos von Vanni erfunden wurde, könnten die Entwürfe für die Goldschmiedearbeiten in Santa Cecilia ebenfalls von ihm stammen. Andererseits ist allerdings auch denkbar, dass er sich fremde Erfindungen dadurch aneignete, dass er jene dem eigenen Formgefühl anglich. So bleibt offen, ob es sich bei all diesen Variationen um Abweichungen von einer – zumindest im Entwurf – bereits durchgestalteten Ausstattung oder um Alternativlösungen künstlerischer Probleme handelt.

Der hier erarbeiteten Vertrautheit des Sienesen mit der Anlage entspricht seine Nähe zu deren skulpturalem Mittelpunkt. In seinem *Cäcilientod* (Abbildung 21), schuf er hierzu ein visuelles Pendant, dessen Genese sich durch zahlreiche Vorstudien verfolgen lässt. Diese umfassen Arbeiten nach dem lebenden Modell, die nur punktuell dem Leitbild der Plastik zu folgen scheinen. Daher wurde bereits bemerkt, dass Vanni als Entwerfer der Statue betrachtet werden könne, falls es die Chronologie zuließe.[74] Eine solche Einschränkung ist jedoch hinfällig, da – wie aufgezeigt – keine exakte Zeitfolge des Ausstattungsprozesses in Santa Cecilia etabliert werden kann. Das Verhältnis des Sienesen zu der Skulptur lässt sich somit allein durch eine Rekonstruktion und Analyse des Entstehungsprozesses der Lünette sowie durch deren Verankerung im Gesamtœuvre Vannis bestimmen.

73 Vgl. Kapitel 5. 2. Im Stich verlieren diese Objekte kompositorisch so an Bedeutung, dass ihre Binnendefinition nicht mehr angegangen wird.

74 Nava Cellini, 1969, S. 33.

Im Gegensatz zur Cäcilienstatue besteht für Letztere nicht die funktionale Notwendigkeit, ein visuelles Äquivalent zur Körperreliquie zu bieten. Trotzdem sind die Sujets von Gemälde und Marmorplastik eng verwandt, perpetuiert doch die Statue den Todesmoment der Heiligen, während Ersteres deren Sterben und damit die unmittelbar vorangehende Phase zeigt. Cäcilie liegt in einer der Skulptur weitgehend entsprechenden Pose auf einer grau gefärbten Steinplatte, welche dem Betrachter in leichter Aufsicht angenähert, ja geradezu entgegen gebreitet ist. Aus dem Bildhintergrund wenden sich ihr drei beinahe symmetrisch angeordnete Gestalten zu. Links erscheint die jugendliche Figur des behelmten Erzengels Michael, der mit seiner linken Hand eine Krone und einen Palmwedel über das Haupt der Märtyrerin hält, während seine am Körper herab geführte und seitlich zur Platte positionierte Rechte eine Lanze fasst. Durch diese Attribute nicht als Seelenrichter, sondern als Glaubensstreiter gekennzeichnet, hebt er Cäciliens Einsatz für das Christentum hervor, der ihr mit einer Aufnahme in den Himmel vergolten wird.

Noch weitere Personen betonen das Verdienst der Märtyrerin: Zwei Frauen knien neben Cäcilie nieder, um deren reichlich quellendes Halswundenblut mit Tüchern aufzufangen die sie in ein gläsernes Gefäß auswringen. Da jenen der Tisch nur bis an die Fußknöchel, dem Engel hingegen bis an die Hüfte reicht, kann von einer unterschiedlich starken Absenkung des Bodenniveaus hinter der Platte ausgegangen werden. Dies führt zu einer Konzentration auf das Kopfende, wo das stärkste Gefälle besteht. Jener Situation entsprechen auch Gestik und Disposition der Personen; ist doch die rechts platzierte Frau im strengen Profil wiedergegeben und damit völlig zur linken Lünettenseite orientiert, während ihre Gefährtin frontal zum Betrachter kniet und der die Komposition abschließende Engel sich aus einer leicht nach rechts verlagerten Haltung ebenfalls nahezu parallel zur Bildoberfläche positioniert.

Auch die dominierende Gestik verlagert das Handlungszentrum auf das Haupt der Jungfrau: Neben der Haltung des Engels ist hier die der zentral platzierten Frau zu erwähnen, deren rechte Hand zum Hals der Märtyrerin geführt ist und damit die eigentliche Aktion steuert, während die linke dieser assistiert. Ihr dem Nacken Cäciliens zugewandter Blick und der des Engels verstärken diesen Effekt. Die rechte Figur ist dagegen nahezu statisch auf sich selbst bezogen und stuft so ihren Bildbereich zurück.

Solch kompositorische Maßnahmen werden durch den meisterlichen Lichteinsatz noch verstärkt: Vanni umgibt den Engel mit einer goldenen Aura, hebt aber farblich das von einem Heiligenschein umgebene Haupt der Märtyrerin noch stärker hervor, weil das von Totenblässe gezeichnete Gesicht an Helligkeit alle anderen Zonen des Bildes weit übertrifft. Dieser fahle Glanz findet seine dramatische Entsprechung in der schmerzverzerrten Mimik Cäciliens mit ihren

halb geschlossenen, blutunterlaufenen Augen und ihrem zu einem Stöhnen verzogenen Mund. Im Gegensatz zur Marmorstatue ist ihr Gesicht zwar der Bildoberfläche zugekehrt, nimmt aber ebenso wenig wie diese eine direkte Betrachteransprache vor: Im Todeskampf scheint die Jungfrau ausschließlich auf einen Dialog mit Gott konzentriert, welcher sich in der Demutsgeste ihrer überkreuzt an den Halsansatz geführten Hände niederschlägt. Vannis gemalte Cäcilie weist wie die Plastik eine geschlossene Körperkontur auf, welche sie trotz des mehrfigurigen Bildes und einer Berührung der Halswunde durch die mittig platzierte Frau aus ihrer Umgebung hebt.[75]

Neben dieser motivischen Verknüpfung der beiden Darstellungen kann noch eine verwandte Beziehung des Märtyrerinnenkörpers zur Altarmensa konstatiert werden. Geht man von einer Anbringung der Lünette über dem Hauptaltar der vorderen Krypta aus, ohne die das Tischmotiv kaum zu erklären wäre, so wird hier anschaulich das Selbstopfer der Jungfrau demjenigen Christi angeglichen, welches in unmittelbarer Nähe zelebriert wird. Somit kommt es, obschon leicht variiert, auch in der Krypta zu einer Parallelisierung von dargestelltem Körper und Altar.

Doch finden sich auch bedeutende Unterschiede zwischen der gemalten und der in Marmor gemeißelten Märtyrerin. Sie betreffen – neben dem breiter und flächiger aufgefassten Faltenwurf des Gewandes – insbesondere die Positionierung von Armen und Gesicht samt des leicht verrutschten Schleiers, auf dem die rechte Stirnseite aufliegt und unter dem die sorgfältig zu einem Dutt geflochtenen Haare sichtbar werden. Diese Darstellungsvariation können inhaltlich gedeutet werden: Die jeweiligen Kombinationen von Antlitz und Händen akzentuieren unterschiedliche Aspekte von Cäciliens Hingabe: Vannis gemalte Märtyrerin führt die ihrigen Richtung Halswunde, scheint sie demütig über der Brust kreuzen zu wollen und bietet sich somit als wehrloses Opfer dar. Die Skulptur ist dagegen durch die Blickabwendung und die bewegten Finger noch im Tod vom aktiven Eintreten für den Glauben und ethische Überzeugungen geprägt. Diese einander ergänzenden Aspekte lassen zwei komplementäre Bewertungen der Jungfrau erkennen, welche auch durch die jeweilige Platzierung ihres Abbildes verstärkt werden:[76] Das intime und meditativ dunkle Umfeld der Krypta regt die Konzentration auf das Leiden, die lichtumflutet glänzende Schauwand hingegen auf den feierlich begangenen Triumph an.

Einzelne Gestaltungselemente nehmen hierbei jedoch Hinweise auf den jeweils anderen Aspekt ihrer Existenz vor: Die dunkel ausgelegte Statuennische und die Betonung der Wunden evozieren inmitten des festlichen Kirchenschiffs

75 Für vergleichbare Phänomene in Santa Cecilia, siehe Kapitel 4. 2.

76 Für eine historische Einordnung dieser Beobachtung, siehe Kapitel 10.

das Leiden der verfolgten Kirche, wogegen inmitten der Düsternis der Krypta, die vom Tod geradezu gezeichnet ist, der herantretende Michael durch seine Krönungsgeste Cäciliens Aufnahme ins himmlische Reich ankündigt.

Die Ikonographie von Vannis Lünette ist unmittelbar auf die Heiligenlegende zurückzuführen, welche beschreibt, dass das Blut der Jungfrau von Menschen, welche jene zum Glauben geführt hätte, mit Tüchern aufgefangen worden sei.[77] Bosio versieht diese Episode mit einem ausführlichen Kommentar, welcher die Begebenheit als charakteristischen Brauch der Urkirche identifiziert. Die frühen Christen hätten, so der Antiquar, das von den Märtyrern vergossene Blut und selbst den mit diesem getränkten Sand aufzunehmen und gemeinsam mit dem Körper zu bestatten versucht.[78] Später sollte er diese Episode als dokumentarischen Beleg für entsprechende Ausführungen in seiner *Roma sotterranea* verwenden.[79]

Doch neben dem Hinweis auf urkirchliches Brauchtum und der Betonung des karitativen Aktes Cäciliens,[80] beinhaltet die Legende noch eine weitere Deutungsmöglichkeit des Bildes: Da es sich bei den das Blut sammelnden Menschen um diejenigen handelte, welche die Jungfrau bekehrt hatte, repräsentierten die beiden Frauen auch deren missionarische Tätigkeit. Weit über jeden materiellen Aufwand hinaus stellte das Eintreten für das Christentum, selbst um den Preis des eigenen Lebens, Cäciliens größten Barmherzigkeitsakt dar. Aus diesem Grund dürfte Vanni die Selbstübereignung, welche die vor der Brust gekreuzten Arme symbolisieren, mit dem Moment des Verblutens kombiniert haben.

Der reich dokumentierte Entwurfsprozess des Sienesen scheint nicht von Anbeginn diese ikonologische oder auch nur ikonographische Richtung verfolgt zu haben. Seine ersten Studien zur Lünette stellen vielmehr bildliche Annäherungen an das Thema der weiblichen Liegefigur dar, die erst nach genauer Beobachtung dem Gemälde zugeordnet werden können. Bei einem Blatt in der Biblioteca Comunale in Siena handelt es sich wohl um die früheste der erhaltenen Zeichnungen (Abbildung 71).[81] Sie zeigt eine in eine *tunica talaris*

77 Bosio, 1600, S. 26: „Cuius sanguinem omnes bibulis linteaminibus Populi, qui per eam crediderant extergebant; […]" Zu dieser Thematik, siehe auch Kapitel 9.

78 Bosio, 1600, S. 104-105.

79 Anhang, Quellen 380-381. Quelle 381 verweist auf die Cäcilienepisode. Den Bezug zur *Roma sotterranea* erwähnt bereits Pepper, 1969, S. 98, Fußnote 63.

80 Bosio, 1600, S. 26. Vgl. Kapitel 4. 1 und 6.

81 S. III. 5/116 recto. Schwarze und weiße Kreide auf rostrosa getöntem Papier, 126 × 208 mm. Vgl. Riedl, 1978, S. 348-349, Fußnote 19. Dort auch Riedls Aussage, dass es aufgrund der Abweichungen in Haltung und Kleidung nicht möglich sei, die Zeichnung eindeutig dem Entwurfsprozess der Cäcilienlünette zuzuordnen.

gehüllte und daher sicherlich – trotz ihrer sonst unerkennbaren geschlechtlichen Differenzierung – weibliche Figur, die auf ihrer rechten Seite liegt und ihre linke leicht zusammengezogene Hand unterhalb des Kopfes aufstützt, wohl um die aufliegende Stirn vor dem Boden zu schützen. Das den Körper weit umhüllende, nur an der Taille gegürtete Gewand markiert den Körperumriss lediglich durch eine ausgeprägte Falte zwischen den Beinen, zu der auch die leicht angewinkelten Knie beitragen. Im untersten Abschnitt fällt der Gewandsaum des linken Beins über das rechte, wodurch ein insgesamt bogenförmiger Abschluss der Liegefigur entsteht. Abgesehen von der Position der Arme und des Kopfes sowie der Unsichtbarkeit des linken Fußes entspricht diese Haltung der Cäcilienstatue.

Eine intensive Auseinandersetzung mit der Plastik bezeugt auch die chronologisch wohl folgende der erhaltenen Studien Vannis. Es handelt sich um eine Zeichnung im British Museum, in der eine, nun eindeutig als junge Frau gekennzeichnete Figur auf ihrer rechten Seite liegt (Abbildung 72).[82] Im Gegensatz zu dem Sieneser Blatt, zu Vannis Gemälde und zur Cäcilienstatue ist die Haltung von Füßen und Unterschenkeln variiert: Ihr linker Unterschenkel scheint geradezu auf dem rechten aufzuliegen, wogegen ihr rechter Fuß den über – aber auch leicht hinter – diesem liegenden linken mit der Ferse geringfügig verdeckt. Wie in der Plastik sind Cäciliens Arme am Oberkörper entlang geführt, treten aber im Gegensatz zur Skulptur deutlich weniger vor die Brust und verbleiben, bis auf die im Schoß zusammengeführten Unterarme, weitgehend seitlich. Auch die Positionierung der Hände ist, im Vergleich zur Statue, grundlegend verändert: Ballen und Fingerspitzen sind betend aufeinander gelegt, während sich die Daumen im so zwischen den Handflächen entstandenen Hohlraum überkreuzen. Das Gesicht der Figur ist dem Betrachter zugewandt, der Blick himmelwärts gerichtet. Wie im Gemälde liegt Cäcilie mit der rechten Wange auf ihrem Schleier.

Eine Fortentwicklung kann auf einem Blatt im Kupferstichkabinett in Berlin konstatiert werden, das zwei weitere, leicht variierte Studien der Liegenden zeigt (Abbildung 73):[83] Die Arm- und Beinhaltung ist durchgängig modifiziert;

82 Riedl, 1978, S. 316 und S. 348, Fußnote 19. Department of Prints & Drawings, Inv. Nr. 1942-10-10-13, schwarze Kreide, Rötel, weißes Papier, 205 × 257 mm.

83 Die Zeichnung auf blauem Papier mit den Maßen 114 × 185 mm wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt auf die untere Recto-Hälfte eines weiteren Blattes mit gleicher Färbung und den Maßen 379 × 264 mm geklebt. Auf jenem ist eine weitere Skizze Vannis angebracht, welche eine sitzende ältere Frau darstellt, die in einem in ihrem Schoß liegenden Buch liest. Im Inventar des Berliner Kupferstichkabinetts trägt das gesamte Werk die KdZ-Nummer 15503. Beide Zeichnungen, die eine Knickfalte trennt, sind mit schwarzem Stift ausgeführt und tragen Spuren von weisser Kreide. In der oberen Skizze wurde

Letztere werden am Knie und Erstere an der Brust unmittelbar unterhalb des Halsansatzes gekreuzt. In der oberen, sicherlich früheren Zeichnung ist die Jungfrau mit einem geradezu turbanartig aufgetürmten Schleier versehen, wogegen die untere Darstellung auf ein Kopftuch verzichtet. Dafür zeichnet jene eine fortschreitende Klarheit in der Gestaltung der Hände aus: Cäciliens Linke scheint auf den Hals zu weisen, während ihre nach oben zeigende Rechte auf der linken Schulter aufliegt. Auch das Beinmotiv ist in der unteren Zeichnung in eine endgültigere Form gebracht: Während im oberen Blatt beide Unterschenkel in den Hintergrund zurückgeführt werden, erscheint hier der linke, von einer leichten Beugung im Knie abgesehen, parallel zur Bildoberfläche.

Von allen Studien nach dem lebenden Modell kommt somit die untere Figur des Berliner Blattes sowohl in der Stellung der Hände als auch in der der Beine dem Gemälde am nächsten, während die Gestaltung des vom Kopf gerutschten Schleiers, auf dem die rechte Stirnseite aufliegt und welcher den Blick auf die Haare freigibt, im Wesentlichen der oberen entspricht. Da sich die hier gefundene Repräsentation der Sterbenden anschließend durch alle bekannten Kompositionsstudien zieht, darf vermutet werden, dass Vanni zunächst das Erscheinungsbild der Märtyrerin definierte und anschließend einen narrativen Kontext um dieses herum entwarf.

Diese Tendenz ist bereits in der wohl frühesten der überlieferten Skizzen sichtbar, welche die Biblioteca Comunale in Siena bewahrt (Abbildung 74).[84] Die parallel zur Bildoberfläche auf dem Boden liegende Cäcilie füllt hier nahezu den gesamten Vordergrund einer gestelzten Lünette. Dahinter wenden sich zwei kniende Frauen zum Körper, wobei eine den Ober-, die andere hingegen den Unterkörper der Märtyrerin frontal hinterfängt. Die Hinzuziehung des Gemäldes ermöglicht Rückschlüsse auf deren Gesten, obschon jene noch nicht klar ausgearbeitet sind: So sind im Vergleich zur Lünette bei der linken Frau wohl lediglich die Aktionen der Hände vertauscht. Dagegen scheint die andere mit ihrer Rechten, die sie vor ihren Oberkörper führt, einen blutdurchtränkten Lappen in ein von der anderen Hand gehaltenes Gefäß auszuwringen.

überdies Rötel verwendet. Sollte das Aufkleben der unteren Zeichnung einem chronologischen Prinzip folgen, so ständen sich die Figurenstudien zeitlich nahe. Bei der oberen handelt es sich um einen Entwurf für das Altarbild *Die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Siena* in der Kirche des Refugio in Siena von 1601. Für das Altarbild, siehe Riedl, 1976, S. 42. Die untere Zeichnung wurde erstmals publiziert von Voss, 1920, II, S. 515, Abbildung 204; den Bezug zur Statue etablierte Nava Cellini, 1969, S. 32. Für Auskünfte zur Sammlungsgeschichte des Blattes danke ich Dagmar Korbacher.

84 Zur Skizze, siehe Riedl, 1978, S. 318 und S. 349, Fußnote 20. Sie ist inventarisiert unter der Nummer S. III. 10/80 recto, b und in Feder und brauner Tinte auf gelblichem Papier mit den Maßen 62 × 72 mm ausgeführt. Zur Entwurfsgeschichte der Lünette, siehe Riedl, 1976, S. 58-59, Nr. 57.

Zwischen den knienden Körpern entsteht ein Leerraum, den ein auf der Höhe der Frauenköpfe beginnender rechteckiger Rahmen überfängt, welcher bis an die Scheitelzone reicht. In diesem erscheint das Brustbild einer Muttergottes mit einem an ihre linke Seite gehaltenen Kind. Jene scheint die Gesamtkomposition aus dem Hintergrund zu dominieren und findet in dem durch die Stelzung der Lünette entstandenen rechten Winkel von vorderem und seitlichem Rahmen eine visuelle Erweiterung. Die Präsenz der Madonna dürfte einer theologischen Reflexion über Cäcilie entsprechen: In beiden Fällen handelt es sich um heilige Jungfrauen; demütig tritt die römische Märtyrerin in die Nachfolge Mariä. Gegenüber Paschalis, so die Legende, hatte Cäcilie daher betonen können, dass ihr Körper unter dem Schutz der Muttergottes stehe.[85]

Vermutlich veranlasste anschließend eine Modifikation des geplanten Bildformates eine Umorientierung von Vannis Entwürfen, der auch die typologische Parallelisierung von Cäcilie und Maria zum Opfer fiel. Insgesamt ist nämlich auf den der Sieneser Zeichnung folgenden Studien eine Lünettenform wiedergegeben, welche auf jegliche Art von Stelzung verzichtet. Bei dem wohl früheren der beiden Blätter handelt es sich um eine Zeichnung in der Albertina (Abbildung 75).[86] Während auf jener noch Spuren des Entwurfsprozesses zu finden sind, scheint dieser auf einem Blatt der Uffizien,[87] das wie ein Präsentationsstück wirkt, abgeschlossen (Abbildung 76). Das reduziertere Format führte Vanni zu einer Vereinfachung des Personenbestandes und dadurch zu einer Eliminierung des Madonnenbildes. Eine eschatologische Dimension, welche die Darstellung des menschgewordenen Gottessohnes implizierte, bleibt jetzt auf einen Putto beschränkt, welcher in der linken Bildhälfte über dem Haupt der Märtyrerin schwebt.

Auf dem Florentiner Blatt umgibt diesen eine übernatürliche Helligkeit. Er trägt in seiner bereits zur Märtyrerin herabgeführten rechten Hand das Attribut der Krone, während seine linke einen Palmwedel hält. Um ihm entsprechenden Raum zu gewähren, werden beide Frauenfiguren leicht nach rechts verschoben und aneinander gerückt. Hierdurch erscheinen sie in einer der Endfassung entsprechenden Position. Für die bereits auf dem Wiener Blatt in ihrer endgültigen Form gezeigte rechte Helferin erarbeitete Vanni wiederum eine eigene, kaum von seiner Endfassung abweichende Figurenstudie, die sich im Ashmolean

85 Bosio, 1600, S. 43.

86 Inv. 31 518, 115 × 149 mm, schwarze Kreide auf weißem Papier. Zur Zeichnung, siehe Birke und Kertész, IV, 1997, S. 2522 und Riedl, 1978, S. 318.

87 80 × 162 mm (Größe der Lünette), 10 794 F. Schwarzer Stift, Feder, graues Aquarell auf weißem Papier. Riedl, 1978, S. 316 und Fußnote 18 (S. 348) und Riedl, 1976, S. 58-59, Nr. 57 mit weiterer Literatur.

Museum in Oxford erhalten hat[88] und in ihrer Entstehung zwischen dem Sieneser Entwurf einerseits und denen in Wien und Florenz andererseits anzusiedeln ist.

In den späteren Kompositionsskizzen wird der verengte Bildraum beinahe völlig durch die zum Betrachter geführten und dadurch monumentalisierten Figuren gefüllt; sie beschneiden den Putto geradezu in seiner Bewegungsfreiheit. Vermutlich war es dieser Platzmangel, welcher Vanni veranlasste, jenen in seiner Endfassung durch den stehenden Erzengel zu ersetzen. Die durch keine Studie dokumentierte Lagerung des Cäcilienkörpers auf einer Tischplatte führt neben der formalen Angleichung an die Altarmensa zu einer Lockerung des Raumgefüges, bricht aber die szenische Geschlossenheit. Es ist daher nur zu verständlich, dass Vanni in einem wohl später entstandenen Gemälde (heute im Depot der Vatikanischen Pinakothek) im Rechteckformat[89] nochmals zu seinen Studien zurückkehrte.[90]

Vannis ursprünglichen Entwürfen entsprechend zeigt das Werk einen auf dem Boden liegenden Cäcilienkörper. Über diesem schwebt ein Putto, dessen Haltung allerdings im Vergleich zu den Studien leicht variiert wurde (Abbildung 77). Für einen höheren künstlerischen Rang der Replik spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass sich die druckgraphische Verbreitung von Vannis Erfindung ausschließlich auf das vatikanische Bild konzentriert. So zeigt etwa ein mit „SANCTA CECILIA" betitelter Kupferstich die spätere Fassung in seitenverkehrter Form, greift aber in der Gestaltung der Cäciliens Blut auftupfenden Frauenhand auf die Lünette zurück.[91]

An Vannis späterem Gemälde orientierte sich auch ein Stich des Hieronymus Wierix, der sein Werk mit folgenden Worten Sfondrato widmen sollte: „ILLVSTRISSIMO SFONDRATAE, CARDINALI S.[ANCTAE] CAECILIAE / ADMIRATORI . CVLTORI . / DIVAM HANC VIRGINEM, D.[IVAM] MARTYREM CAECILIAM / HIERONYMVS WIERIX L.[IBENS] M.[ERITO] D.[ONUM]

88 Schwarze Kreide auf blauem Papier, 190 × 130 mm, Inventarnummer 736. Vgl. Riedl, 1978, S. 316 und S. 348-349, Fußnote 19.

89 Erstmals publiziert von Pietrangeli (1982, S. 179), der jedoch Zweifel äußert, ob das Werk wirklich Vanni zuzuschreiben sei, selbst wenn das von ihm publizierte Inventar (S. 190-200) die Autorschaft des Sienesen bestätigt (S. 199). Barroero (1989-1990, S. 218-219) weist das Gemälde dann überzeugend Vanni zu. Das in Öl auf Leinwand ausgeführte Bild trägt die Inventarnummer 2292 und misst 71 × 102 cm.

90 Barroero (1989-1990, S. 219) nennt das vatikanische Bild eine Replik und etabliert damit überzeugend eine chronologische Folge der Werke.

91 Angezeigt in Riedl (1976, S. 59), abgebildet und im Hinblick auf sein Verhältnis zu den Gemälden diskutiert in Barroero (S. 219 und S. 221, Fußnote 21). Er ist mit „Vanius in.[venit] original" bezeichnet.

D.[EDIT]".[92] Hierbei formte Wierix jedoch Vannis ursprüngliche Komposition zu einem Hochformat um, in dem Christus mit weit geöffneten Armen dramatisch aus den Wolken bricht, um die Aufnahme der Märtyrerin in sein himmlisches Reich anzukündigen.[93] Wierix' Werk selbst wurde dann wiederum von Justus Sadeler, welcher jenem ein Gedicht als rezeptionsästhetische Vorgabe hinzufügte,[94] in einer seitenverkehrten Kopie verlegt.[95]

Die druckgraphische Rezeption von Vannis Gemälde, welche kaum hinter der der Marmorstatue zurückbleibt, belegt eindrucksvoll dessen Status. Akzeptiert man, dass Bosios Beschreibung im Wesentlichen ein literarisches Pendant zur Cäcilienplastik und nicht zur Reliquie darstellt,[96] ist zudem die Nähe der gemalten Märtyrerin zum Körperfund nicht geringer als die der Plastik. Sie weicht nämlich von der Skulptur nur in den Punkten ab, in denen sich auch die Schrift des Antiquars von den anderen Fundberichten unterschieden hatte: in der Darstellung des stark gekrümmten Nackens und des zum Boden gewandten Gesichts sowie der vor den Körper geführten Hände. So könnten Vannis Gemälde oder dessen Vorstudien der Statue sogar vorausgehen.

Dass die Londoner Vorzeichnung Cäciliens Gliedmaßen in einer der Plastik weitgehenden Entsprechung zeigt, spricht nicht notwendig dagegen. Wie erarbeitet, wurde beispielsweise in der Cappella del Bagno auf Entwürfe Vannis rekurriert, welche der Maler in der Endfassung seiner Vita-Ikone nicht berücksichtigte. Die Frage nach der Abhängigkeit von Marmorplastik und Lünette kann daher kaum befriedigend geklärt werden. Mit Sicherheit ist lediglich auszuschließen, dass die Werke unabhängig voneinander entstanden.

Allerdings ist auf einen wesentlichen Unterschied in der Gewandbehandlung, besonders hinsichtlich des Unterkörpers der Jungfrau, hinzuweisen. Während in der Statue Cäciliens Tunika durch zahlreiche Faltenrillen belebt wird, ist deren gemalter Gegenpart in großflächigere Farbfelder unterteilt, die eine deutlich geringer entwickelte und richtungsbetonte Binnenstrukturierung erkennen lassen. Das Körpervolumen wirkt dadurch blockhafter, obgleich es die Wirkung der gold leuchtenden Farbigkeit von jeder Schwere befreit. Eine ähnliche, allerdings durch fein modellierte Ausbuchtungen oder Faltenansätze in

92 Die Unterschrift lautet: „Hieronymus Wierix sculp.[sit] et excud.[it.] Cum gratia et Privilegio. Buschere."

93 Repositorium: Oxford, Ashmolean Museum. Vgl. Salmina-Haskell, 1982-83, S. 30.

94 Der Text des Gedichtes lautet: „S.[ANCTA] CAECILIA / Gemmea quo quondam fulsere MONILIA collo, / Nunc tria purpurei FLVMINA fontis eunt; / Illa nimis paucas habuere MONILIA gemmas; / Hoc quota fonte cadit GVTTVLA GEMMA cadit / Iust:[us] Sadeler excudit".

95 Repositorium: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Nazionale 34344.

96 Vgl. Kapitel 1. 3.

ihrer Voluminosität gebrochene Gewandauffassung findet sich in sämtlichen Modellstudien Vannis, in denen teilweise sogar die Körperkonturen geweitet werden. Weder diese Studien noch die Gemälde lassen daher die entmaterialisierte und bewegungsorientierte Wellenform erkennen, welche die Marmorstatue charakterisiert. Diese findet sich dagegen in den summarischen und konturbetonten Kompositionsskizzen Vannis, die – je nach Definition des Abhängigkeitsverhältnisses – entweder enger am Vorbild der Statue bleiben oder aber gerade in dieser eine Interpretation erfahren, welche in den Gemälde nicht berücksichtigt wird.

Marmorplastik und Malerei verfügen allerdings über unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten. Mit Farbe eine Fläche zu beleben, wie in Vannis Cäcilienbildern, bleibt dem traditionellen skulpturalen Medium vorenthalten. Doch die rillenförmigen Falten bilden hierzu gewissermaßen ein statuarisches Äquivalent. Dass Vanni diese Unterschiede durchaus zu berücksichtigen wusste, zeigt beispielhaft seine Entwurfszeichnung zur Vita-Ikone, welche das Gewand des Cäcilienkörpers wirklichkeitsgetreu zur Statue abbildet (Abbildung 69). Der Maler war keinesfalls in seiner Manier gefangen, sondern entschied sich in seinen Modellstudien und Gemälden bewusst für eine variierte Reliquienwiedergabe.

Wohl als erstes der Werke Vannis für Santa Cecilia entstand sein *Sturz Christi*, welcher heute im angrenzenden Kloster aufbewahrt wird (Abbildung 42).[97] Die Bedeutung des Gemäldes bestätigen gleich mehrere Kopien,[98] von denen zumindest diejenige, welche sich 1979 im Korridor zwischen der Chiesa Nuova und dem Oratoriumsgebäude befand,[99] aber heute als verschollen gelten muss, schon im frühen Seicento angefertigt wurde.

Da Bosio – wie erwähnt – in seiner *Historia* die Kirchenausstattung abgeschlossen nennt, dürfte das Gemälde, auch wenn es sich nicht um ein Altarbild handelt, wohl spätestens Ende 1600 vollendet gewesen sein.[100] Es befand sich nahe einer der Türen, die Einlass in die vordere Krypta gewährten. Höchstwahrscheinlich wurde in dieser unterirdischen Umgebung versucht, sich in intensiver Selbstläuterung der Reinheit der dort dargestellten Jungfrauen zu nähern.[101] Hierfür fungierte das Bild gewissermaßen als Einstimmung. Indem es formal die geschundenen und erniedrigten Körper des Heilands und der Märtyrerin

97 Dem Verfassers gelang die Wiederentdeckung des Werkes im Kloster von Santa Cecilia. In der bisherigen Literatur gilt es als verloren. Zum Gemälde und zu dessen Vorstudien, siehe grundlegend Riedl, 1978, S. 318-320.

98 Wegner, 1979, S. 317 sowie Riedl, 1978, S. 318.

99 Wegner, 1979, S. 317.

100 Bosio, 1600, S. 175.

101 Zur vorderen Krypta, siehe Kapitel 1. 3.

einander anglich, betonte es das Phänomen der *imitatio Christi* und lenkte so die Begegnungen mit dem gemeißelten und dem gemalten Cäcilienkörper.

Vanni konzentriert sich auf die Gestalt des zu Boden getretenen Christus, der nicht mehr in der Lage ist, seinen Körper durch seine gerade noch aufgestützten, aber völlig kraftlosen Hände vor dem Sturz auf die Erde zu schützen und deshalb von zwei Schergen, die ihn jeweils an einem um seinen Hals geschlungenen Seil und seinen Haaren packen, im Fallen brutal zurückgerissen wird. Hierbei steht der eine der Folterer, welcher dem Betrachter den Rücken zuwendet, mit seinem linken Bein zu Füßen des Heilands und tritt mit seinem rechten in dessen Schambereich. Mit seiner Linken zieht er mit dem um den Hals Christi gewundenen Strick den Gepeinigten in die Höhe, um gleichzeitig mit einem Rutenbündel in seiner erhobenen Rechten auf diesen einzuschlagen. Sein Gefährte hingegen steht hinter dem Rumpf des Gefolterten und reißt mit seiner rechten Hand dessen Kopf zurück. Stumm blickt er auf seinen Kumpan, als wolle er sich der Angemessenheit seiner Handlung vergewissern. Wird so der rechte Scherge eindeutig als Treiber der Greueltat charakterisiert, weitet die Zustimmung seines Gefährten die Folterung auf ein Kollektiv aus.

Nicht nur dieses psychologische Element stärkt die Möglichkeiten einer Betrachteranteilnahme: In seiner Wiedergabe der Geißelsäule rekurriert Vanni auf eine in der römischen Basilika von Santa Prassede aufbewahrte und weithin bekannte Architektur-Reliquie. Es handelt sich hierbei um einen hüfthohen Stumpf, der als Ausstattungsstück des Palastes von Pontius Pilatus verehrt wurde, an den die zu Tode Verurteilten gefesselt wurden, um sie zu schlagen und auszupeitschen. Giacomo Bosio, der Onkel Antonios, bezeichnet 1610 das Objekt nicht als Fragment, sondern als vollständig. Seinem Aufbewahrungsort verleihe es eine kultische Exklusivität.[102]

Als ideelles Bildzentrum kann jedoch der Körper Christi selbst gelten: Seine seitwärts mit dem Kopf nach links gewandte Gestalt durchmisst nahezu die gesamte Breite des Werkes, wobei sein ausgestreckter rechter Arm mit den Fingerspitzen beinahe die linke untere Ecke berührt und somit die leicht abgesenkte Diagonale seines gesamten Oberkörpers noch unterstreicht, während seine linke Hand mit ihrem Rücken vor den Bauchbereich Jesu geführt ist. Die Oberschenkel Christi sind aneinander gepresst und nahezu rechtwinklig von den Hüften zum Boden geführt, auf dem die Unterschenkel aufliegen. Damit ist eine enge Verwandtschaft des Christus sowohl zum gemaltem als auch zum gemeißeltem Märtyrerinnenkörper in Pose und Ausrichtung unverkennbar,[103]

102 Siehe seine Beschreibung der Geißelsäule in Anhang, Quelle 382.

103 Eine „corrispondenza formale, vistosa, fra il Cristo caduto e la Santa giacente“ wurde bereits von Riedl bemerkt (1976, S. 52, Nr. 45), aber nicht interpretiert.

obgleich hinsichtlich der Haltung von Kopf und Armen, aber auch in der stärker angewinkelten Stellung der Oberschenkel deutliche Abweichungen bemerkt werden können. Vannis Erlöser ist zudem, im Gegensatz zu den beiden Cäcilienfiguren, mit den Füßen bildeinwärts gelagert. So wird jene Parallelität zur Oberfläche vermieden, welche die Darstellungen der Märtyrerin auszeichnet.

Die Vorzeichnungen Vannis zu dem Gemälde beweisen jedoch, dass diese bewusste Absetzung von der Präsentation des Cäcilienkörpers keinesfalls als Konstante dessen Planung beherrschte. Von den insgesamt vier bekannten Vorstudien für dessen zentrale Gruppe zeigt das wohl früheste erhaltene Blatt in den Uffizien eine der Ausführung entsprechende, bildeinwärts geführte Lagerung des Körpers Christi, welcher von zwei noch weitgehend unkoordinierten Schergen ausgepeischt und getreten wird (Abbildung 78).[104] Während hier auf eine Diskussion der Peiniger und deren figürlicher Entwicklung verzichtet werden kann, ist bemerkenswert, dass neben der den Cäciliendarstellungen eng verwandten Pose noch zwei weitere Elemente betont werden, welche eine Nähe zu spezifischen Eigenschaften der Skulptur und des Gemäldes erkennen lassen: Der links stehende und im Vergleich zur Endfassung weitaus aktivere Scherge hält mit seiner rechten Hand einen Strick, mit dem die beiden Hände Christi an den Knöcheln zusammengebunden sind, während er mit seinem rechten Fuß auf dessen Hals tritt.

Aufgrund der großen Nähe zur Marmorfigur lassen sich für deren zeitgenössische Interpretation hieraus mehrere bedeutende Aussagen gewinnen: Da die Fesselung Christi an den aneinander geführten Handknöcheln erfolgt, ist eine Interpretation der Statue als ein gestischer Nachhall einer solchen Aktion wahrscheinlich (Abbildung 6). Gleichzeitig wird sowohl in der Plastik als auch in der zeichnerischen Studie der Hals als eines der verletzlichsten Zentren der Figur herausgehoben (Abbildung 5).[105] Mit Vannis gemalter *Cäcilie* (Abbildung 21) hingegen verbindet die Gestalt in erster Linie die auf der Erde aufliegende rechte Wange sowie die Position des linken Armes, dessen oberer Teil seitlich am Körper heruntergeführt, aber im Ellbogen stark angewinkelt und zur Brust hingewandt wird.[106]

Wohl im Bestreben nach einer verstärkten Dramatisierung des Gemäldes und einer stärkeren Integration der Architekturreliquie definiert Vanni

104 Schwarzer Stift und Rötel auf cremefarbenem Papier, 181 × 202 mm, Uffizien, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Inventarnummer 4820 S. Vgl. Riedl, 1976, S. 53, Nr. 47. Obwohl Riedl die Autorschaft Vannis später bezweifelte (1978, S. 349, Fußnote 29), belegt eine Kompositionsanalyse eine dermaßen starke Verbundenheit mit anderen Projekten des Sienesen, dass es schwer wird, diese in Frage zu stellen.

105 Vgl. Kapitel 6.

106 Vgl. Kapitel 6.

anschließend wesentliche Aspekte neu. Auf einer wohl chronologisch folgenden Zeichnung, ebenfalls in den Uffizien,[107] stützt Christus seinen Oberkörper mit seinem rechten Unterarm, während sein linker hoch an den stark konischen Säulenstumpf gebunden wird, dessen nun deutlich vergrößerter Durchmesser von den Schulterblättern bis hin zum Hüftbereich seinen Körper überhöht (Abbildung 79). Durch die nun veränderte Haltung der Arme wenden sich sowohl das Gesicht Christi als auch sein Körper bis hin zu den Knien zum Betrachter und konfrontieren das Leiden des Erlösers mit der Figur des reuigen Petrus, welcher im linken Bildhintergrund in einem Türausschnitt erscheint.

Doch nicht nur im Armbereich bricht Vanni die Kontur des liegenden Körpers; auch beide Unterschenkel werden in den Bildhintergrund gestreckt und entsprechen somit insbesondere der Berliner *Cäcilienstudie*. Insgesamt scheint jedoch dieses Blatt lediglich einen Übergangszustand zu markieren; wäre es nicht für die der Endfassung stark angenäherte Figur des rechten Schergen, die gleichfalls vorangetriebene Definition seines Gefährten und die Einführung Petri, könnte man annehmen, dass Vanni die Resultate dieser Episode vollkommen ignorieren wollte. Hinsichtlich der Figur Christi kehrte er jedenfalls auf einem wohl folgenden Blatt, ebenfalls in den Uffizien, zu seiner ersten überlieferten Skizze zurück (Abbildung 80).[108]

Neben Einzelstudien zeigt diese Zeichnung zwei vollständige Geißelungsgruppen, aus denen Vanni Elemente in seine Endfassung übernimmt. Deren bedeutendere ist hierbei im oberen linken Teil des Bildfelds zu finden. Sie unterscheidet sich auch technisch von den anderen Darstellungen, da sie in schwarzer Tinte an den Rändern teilweise über andere Darstellungen gelegt wird, die in Braun ausgeführt sind. Vannis Christus findet in ihr wieder zu der geschlossenen, wellenförmigen Kontur zurück, welche die erste Studie charakterisiert hatte und welche sich auch in den Kompositionsskizzen zur Cäcilie sowie in der Marmorstatue konstatieren lässt, setzt sie aber durch den leicht nach vorne und über den Kopf hinweg gestreckten rechten Arm fort, während der linke, im Ellbogen gebeugte in der Hüftgegend neben dem Körper aufgestützt ist. Damit ist die Haltung Jesu weitgehend verwirklicht.

Nur bei der Ausführung des linken Armes greift Vanni auf eine frühere Idee zurück, die ebenfalls bereits auf dem zuletzt besprochenen Uffizienblatt, aber in dessen rechter unterer Zone entwickelt ist: Nur der linke Arm wird weiter vor den Körper gezogen und herabgestreckt. Diese stärker nach vorn gerückte

107 186 × 275 mm, Feder und Tinte auf vergilbtem Papier, Uffizien, GDS, Inventarnummer 4810 S. Vgl. Riedl, 1976, S. 52, Nr. 45.

108 202 × 273 mm, Feder und Tinte auf weißem Papier, Uffizien, GDS, Inventarnummer 4778 S.

Gegenwart scheint Vanni dann auch endgültig zu motivieren, den Körper bildeinwärts zu führen, während ihn die zuletzt entstandene Skizze auf der Uffizienzeichnung zwischenzeitlich wieder parallel zur Oberfläche präsentiert hatte. Gleichzeitig bricht Vanni auch das elegante Fließen der Kontur im Hüftbereich zugunsten einer stärkeren und klarer definierten Anwinklung der Knie, die somit auf den brutalen Tritt des Henkers reagieren.

Die definitive Gestaltung des Christuskörpers sowie – mit der einzigen Ausnahme des rechten Armes – seines Haupt-Peinigers findet sich im linken unteren Bildfeld einer Zeichnung in der Biblioteca Comunale in Siena (Abbildung 81).[109] Mit ihr dürfte Vannis Entwurfsprozess weitestgehend abgeschlossen sein, auch wenn der assistierende Scherge noch einer endgültigen Fassung harrt.[110] Vanni scheint die Figur des gepeinigten Erlösers mit den zwei Schergen als seine besondere Errungenschaft betrachtet zu haben, da er sie nahezu unverändert in einer späteren Kompositionsstudie wiederholte, welche einen *Sturz Christi unter dem Kreuz* darstellt,[111] wobei er lediglich die Diagonale des Körpers von einer zum Haupt hin abgesenkten Bewegungsrichtung in ihr Gegenteil verkehrte (Abbildung 82).[112] Auch wenn kein entsprechendes Werk bekannt ist, auf das sich Vannis Vorzeichnung beziehen könnte, lässt bereits die bloße Übernahme der Figur in einen veränderten Zusammenhang klar erkennen, wie sehr der um Einfälle keineswegs verlegene Maler seine Vorstellung des leidenden und gepeinigten Heilands in der Gruppe verwirklicht sah.

Diese Beobachtungen belegen die Verbundenheit Vannis mit der Liegestatue, zumal die bereits auf den ersten Blick erkennbare Verwandtschaft seiner

109 Ca. 175 × 253 mm, Feder, braune Tinte auf gelblichem Papier. Vgl. Riedl, 1978, S. 318.

110 Aufgrund des Erhaltungszustandes des Gemäldes kann über den Türausschnitt mit dem reuigen Petrus keine Aussage getroffen werden. In jedem Falle ist seine kompositorische Ausarbeitung auf die Geißelung bezogen. Meines Erachtens besteht kein Zusammenhang zu einer Kompositionsstudie im Louvre, Inventarnummer 1978, wie Riedl (1976, S. 53, Nr. 46) vermutet hatte. Die dortige Studie (Viatte, 1988, S. 264, Nr. 537) zeigt vielmehr den von Schergen abgeführten Christus. Er blickt leidend auf Petrus, der von Reue ergriffen in die Höhe schaut.

111 277 × 165 mm, Feder, braune Tinte und braunes Aquarell über schwarzem Stift auf weißem Papier, weiß gehöht. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventarnummer 1607. Vgl. Viatte, 1988, S. 261, Nr. 530.

112 Die ikonographische Beschreibung der Szene in Viatte (1988, S. 261, Nr. 530) als „Kreuztragung Christi" ist ungenau. Für die korrekte Identifizierung, siehe Riedl, 1976, S. 61, Nr. 60. Angesichts der thematischen und formalen Parallelisierung der in Ohnmacht fallenden Maria mit der am rechten unteren Bildrand als meditierende Halbfigur erkennbaren Dominikanerin Katharina von Siena scheint unwahrscheinlich, dass das Werk der Sieneser Franziskanerkirche San Francesco zugedacht war, wie Riedl (1976, S. 61-62, Nr. 60) und Viatte (1988, S. 261, Nr. 530) vermuten.

Geißelung mit den diskutierten Cäciliendarstellungen durch eine Analyse der Vorzeichnungen noch klarer hervortritt. Nicht zufällig entspricht Bagliones Wortwahl für seine Charakterisierung des Gemäldes derjenigen, welche er für die Plastik verwendet: Beide bezeichnet er nämlich als „assai devoto", „ziemlich gottesfürchtig".[113] Dennoch bleibt festzuhalten, dass die beiden hier mit der *Geißelung* verglichenen Bilder der Märtyrerin in einer entscheidenden Eigenschaft über das – wohl auch aus diesem Grund früher zu datierende – Werk hinausweisen: Die Jungfrau wird in beiden Fällen innerhalb ihrer Körperkontur nahezu ikonengleich von ihrer unmittelbaren Umgebung isoliert, während Vannis Christus auf die ihm von den Henkern zugefügten Qualen insbesondere durch seine Armhaltung reagiert. Letzterer ist somit gestalterisch stärker in den erzählerischen Kontext eingebunden und von diesem bestimmt. Die Cäciliendarstellungen lösen dagegen den Heiligenkörper tendentiell aus der narrativen Umgebung. Damit zeigt sich einmal mehr ein Verfahren, das letztlich auf Raffaels Bologneser Vorbild zurückgeht und sich auch in Renis Gemälden für die Basilika findet.[114]

5. 2 Vanni und die Liegefigur am Altar

Angesichts seines Ansehens bei Sfondrato[115] und seiner Verbundenheit mit dem Figurentyp der Marmorstatue scheint die Frage gerechtfertigt, ob auch deren Präsentation gänzlich oder teilweise auf Vanni zurückgehen könnte. Im Œuvre des Malers finden sich einige Stützen für eine solche Annahme. Gestalterisch legt zudem die Anlage in Santa Cecilia mit ihrer Zentrierung auf ein plastisches Bildwerk den Eingriff eines primär figürlich arbeitenden Künstlers nahe. Aufgrund der flächigen Fernwirkung, welche sowohl die Skulptur als auch deren Rahmung erzielen, käme insbesondere ein Entwerfer in Frage, der mit gemalten Raumdekorationen vertraut war. Im zeitgenössischen Kontext wäre dies, wie bereits dargelegt, keine Ausnahme.[116]

113 Baglione nennt jeweils in einem den Satz abschließenden Einschub die Cäcilienstatue „assai devota" (1995, I, S. 345) und Vannis gegeißelten Christus „assai devoto" (1995, I, S. 111). Nava Cellini (S. 37, Fußnote 1) missversteht den Ton der erstgenannten Passage und übersieht die zuletztgenannte: „Il Baglione rammenta della figura soltanto l'esattezza e la 'devozione', e il suo apprezzamento mediocre si può pensare condiviso generalmente nel Seicento."

114 Für vergleichbare Phänomene in Santa Cecilia, siehe auch die Kapitel 4. 2 und 6.

115 Vgl. Kapitel 5. 1.

116 Vgl. Kapitel 3.

Auch von Vanni sind solche Tätigkeiten bezeugt: So konzipierte er nachweislich den Buntmarmoraltar der Familienkapelle von Marcantonio Tolomei in San Francesco in Siena, für dessen Ausführung sein Mäzen am 21. Februar 1602 den Bildhauern Flaminio del Turco, dem Bruder Alessandros,[117] und Piero di Benedetto Mei 307 *scudi* aushändigte,[118] und steuerte das eigene Gemälde *Die Bekehrung Maria Magdalenas im Haus des Pharisäers* bei. Überdies heißt es in der frühen Vanni-Biographie Ugurgieri Azzolinis, dieser sei der Architektur so zugetan gewesen, dass in Siena kein Gebäude und keine *macchina* ohne seinen Rat angefertigt wurde.[119]

Wie keine andere der in die Ausstattung von Santa Cecilia involvierten Personen war er zudem nachweislich mit zwei bedeutenden Altaranlagen vertraut, welche in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts neugestaltet worden und durch skulpturale Präsentationen liegender und lebensgroßer Heiligengisants unter der Mensa charakterisiert waren, wo man jene gemeinsam mit den so repräsentierten Reliquien rekondiert hatte. Dieses Arrangement, dessen Bekanntheit vorausgesetzt werden darf, war an beiden Orten zumindest eingeschränkt sichtbar. Es handelt sich jeweils um architektonisch herausragende Familienkapellen in traditionell eng miteinander verbundenen, innerstädtischen Hauptkirchen der Dominikaner: die römische der Capranica in Santa Maria sopra Minerva, deren Ausstattung durch de' Vecchi und Vanni bereits erwähnt wurde und die Katharina von Siena geweiht war,[120] und die florentinische der Salviati in San Marco. Über die bloße Kenntnis hinaus belegen insbesondere einige zeichnerische Studien des Sienesen eine intensive Auseinandersetzung mit einzelnen gestalterischen Aspekten dieser Monumente, welche er als Anregung für eigene Kompositionen verwendete.

Wenige Jahre vor der Entstehung des Cäcilienaltars schuf Vanni ein Werk, welches in der Platzierung des Leichnams einer jungfräulichen Heiligen nahezu unterhalb einer Altarmensa wesentliche Impulse der römischen Anlage vorwegnimmt (Abbildung 70). Es handelt sich um eine Zeichnung, welche hauptsächlich eine Begebenheit am so aufgebahrten Leichnam der Asketin und ersten weiblichen Dominikanerheiligen Agnes Segni von Montepulciano (um

117 Zu Alessandro, siehe auch Kapitel 1. 3.

118 Diese Dokumentation befindet sich im ASS, Archivio Tolomei, 837, c. 41 recto und verso. *Ibidem* (1, unpaginiert) findet sich ein Blatt, auf dem sich Vanni verpflichtet, das Altarbild zu gestalten. Transkribiert und interpretiert in der unpublizierten Arbeit von Bonelli, 1994 /1995, S. 28 und S. 100-103. Ich danke Laura Bonelli für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in ihre Studie.

119 Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 369: „Attese all'Architettura, né si faceva al suo tempo cosa alcuna in Siena sì di fabbriche, come di macchine, senza di lui."

120 Vgl. Kapitel 5. 1.

1270-1317) darstellt. Sie entstand in Vorbereitung einer druckgraphischen Vita der Katharina von Siena, welche Florimi von de Jode in Kupfer stechen ließ.[121] Diese wurde 1597 auf elf Tafeln veröffentlicht, welche jeweils drei kommentierte Szenen vereinigen und von einem Titelblatt begleitet sind.[122] Aus der auf dem Frontispiz der Serie wiedergegebenen Widmung an seine Landesherrin Christine von Lothringen tritt Vanni stärker als Florimi bei der Entstehung der hochgradig innovativen Publikation hervor,[123] ist es doch der Künstler, welcher als „Pictor Senensis" auf der auf beide zurückgehenden Dedikation als erster genannt und mit einer erweiterten Form seines Namens geehrt wird.[124]

Die Darstellung beschränkt sich auf Katharinas irdisches Wirken und endet mit deren Tod im christusgleichen Alter von 33 Jahren. In offenkundiger Zahlensymbolik sind jenem die 33 Kommentare zugeordnet.[125] Obgleich man dadurch auf die Kanonisationsdarstellung der Jungfrau und auf jegliche andere Wiedergabe deren Körpers in ritueller Aufbahrung verzichtet, kompensiert dies im hier entscheidenden Kontext die Studie zur siebten Tafel,[126] welche eine Architektur um den Agnes-Leichnam entwirft. Bildgegenstand ist ein Wunder, das sich anlässlich eines Besuches ereignete, mit dem die 1347 geborene Katharina im Jahre 1377 der Montepulcianerin ihre Aufwartung machte,[127] weil ihr, so der Biograph Raimondo da Capua, offenbart worden war, dass ihr jene in der himmlischen Glückseligkeit zur Gefährtin gegeben würde, und sie somit diese Erfahrung durch den Besuch des Leichnams vorwegnehmen wollte.[128]

---

121 Zur Zusammenarbeit von Florimi und de Jode, siehe auch Kapitel 2. 4.

122 Siehe die kommentierte Faksimileausgabe von Bianchi, 1980, sowie zuletzt Bury, 2001, S. 66, Nr. 42. Wie die anschliessende Diskussion über die siebte Tafel der Serie, auf der vier Episoden der Katharinenvita vereinigt sind, belegen wird, sind bisweilen auf den Blättern mehr als nur drei Szenen dargestellt.

123 Bianchi (1980, S. 10) nennt Vanni den Initiatoren der Stichserie. In einer argumentativ ausgewogeneren Perspektive glaubt Bury hingegen (2001, S. 66, Nr. 42), dass auch der Verleger ein solches Unternehmen veranlasst haben könnte. Laut Bianchi (1980, S. 9) handelt es sich um die erste in Italien publizierte bildliche Darstellung des Katharinenlebens überhaupt.

124 Bianchi (1980, S. 9) und Bury (2001, S. 66, Nr. 42) erwähnen die gemeinsame Widmung Florimis und Vannis, verzichten aber auf eine Interpretation. Die in der Zueignung betonte Rolle Vannis könnte darauf zurückzuführen sein, dass dieser die Serie anregte und sich der logistischen Unterstützung Florimis bediente.

125 Diese symbolische Dimension der Serie wurde bisher nicht bemerkt. Dies dürfte auch auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass Bianchi in ihrer Faksimile-Ausgabe die Tafelnumerierung mit dem Frontispiz beginnt.

126 Bianchi, 1980, zählt diese – irrigerweise – als achte Tafel.

127 Für das Besuchsjahr, siehe Di Agresti, 1961, Spalte 376.

128 Tinagli, 1939, S. 214.

Katharina fand in der Kirche des von Agnes gegründeten Klosters von Santa Maria Novella in Montepulciano den unversehrten Körper ihrer Ordensschwester vor, welcher nicht beerdigt worden war, da er sich durch die Absonderung eines Balsams von selbst konservierte.[129] Im Beisein zahlreicher Zeugen näherte sich Katharina Agnes' Füßen, um diese unterwürfig zu küssen.[130] Doch die so Geehrte nahm die Huldigung nur bedingt an und streckte der Sienesin ihren Fuß entgegen. Erst, nachdem sich Katharina noch weiter hinunterbeugte, senkte sie diesen wieder herab.

Da Raimondos *Legenda maior* keine genaue räumliche Aufbahrung des Agneskörpers wiedergibt, stand es Vanni frei, diesen in eine erfundene Szenerie des ausgehenden 16. Jahrhunderts zu betten. Die Jungfrau ist unmittelbar vor einem Blockaltar aufgebahrt, dessen ausgehöhlte Vorderseite durch einen zurückgeschlagenen Vorhang geöffnet ist und den Blick auf zwei brennende Öllampen freigibt, die offensichtlich als Körperehrung unter der Mensa hängen. Agnes liegt mit dem Kopf zur Evangelienseite parallel zur Bildoberfläche und entlang des Altares, wodurch der Eindruck entsteht, dass jener die Heilige gewissermaßen nischengleich umschließt. Unmittelbar am hinteren Rand der Mensa finden sich das Hostientabernakel und die bereits erwähnte Kerzenstufe.[131] Diese Objekte stehen vor dem vergitterten Fenster des Nonnenchores, hinter dem die schemenhaft sichtbaren Dominikanerinnen aus der Klausur heraus dem Ereignis beiwohnen. Durch deren Gegenwart vergrößert Vanni nicht nur die Anzahl der dem Wunder assistierenden Zeugen, sondern identifiziert ebenfalls den Ort der Aufbahrung mit dem Hochaltar der Klosterkirche. Auch hinsichtlich der liturgischen Position nimmt er somit die spätere Platzierung der Cäcilienstatue vorweg.

Die künstlerische Bedeutung des Entwurfs lässt sich besonders durch den Vergleich mit seinem ikonographischen Vorbild messen, dem themengleichen und Girolamo del Pacchia zuschreibbaren Fresko des Oratoriums der Oca in dem Sieneser Wallfahrtsort von Santa Caterina in Fontebranda.[132] Vanni war mit diesem sicherlich vertraut, da er bereits 1585 für das ebenfalls zum Gebäudekomplex gehörige Oratorium der Cucina gearbeitet hatte.[133] Obgleich del Pacchia den unversehrten Agneskörper parallel sowohl zum Betrachter als auch zum Hochaltar eines Kirchenraumes aufbahrt und durch die isolierte und

129 Tinagli, 1939, S. 215-216.

130 Tinagli, 1939, S. 216.

131 Vgl. Kapitel 5. 1.

132 Zum Fresko, siehe die fundamentalen Überlegungen von Riedl, 1992, S. 138-139. Riedl (1992, S. 218) nennt bereits das Wandgemälde als mögliche Inspiration Vannis.

133 Riedl, 1992, S. 216.

zentrale Stellung des Leichnams innerhalb seines gemalten Perspektivgerüstes einen Bezug zwischen den beiden devotionalen Brennpunkten seiner imaginierten Architektur herstellt, distanziert er jenen deutlich vom liturgischen Mittelpunkt des Sakralbaus. Vanni schiebt den seinen dagegen so nahe als möglich dorthin.

Ikonographische Beweggründe oder solche, die sich aus dem Gesamtaufbau der Publikation erklären, scheinen ihn jedoch zu einem Verzicht auf sein ursprüngliches Projekt geführt zu haben, das neben der Hauptszene lediglich eine weitere im Hintergrund zeigt, nämlich Katharinas Interzession für die Seelen zweier zum Tode verurteilter Diebe. Vanni wurde wohl nahe gelegt, die Endfassung seines Entwurfes um zwei weitere narrative Momente zu bereichern: einerseits um einen Mannaregen, welcher angeblich bei einem weiteren Besuch Katharinas am Agnes-Leichnam über den beiden Heiligen vom Himmel herabgefallen war, und andererseits um die Errettung einer Frau aus den Trümmern ihres Hauses. In der Ausführung treten beide Episoden neben das für die Tafel zentrale Wunder der Fußhebung und die Nebenepisode (Abbildung 83). Während der Regen bildlich problemlos mit der Fußhebung kombiniert werden konnte und auch hierfür das Fresko del Pacchias einen geglückten Versuch repräsentierte,[134] stellte die Einfügung der anderen Szene Vanni vor größere Schwierigkeiten: Sie musste als Ausblick im Bildhintergrund und somit parallel zu der bereits dort befindlichen Episode präsentiert werden, ohne die Monumentalität der zentralen Komposition wesentlich zu beeinträchtigen.

Notgedrungen löste er deshalb die seinen Entwurf beherrschende Kombination von Heiligenkörper, Klausurgitter und Altar. Letzteren wandte er in perspektivischer Verkürzung bildeinwärts, wodurch die zentrale Szene innerhalb des Gesamtgefüges wesentlich weniger Raum einnahm.[135] Das Fenster der Nonnen hingegen wurde an die Seite versetzt. Der ebenfalls veränderte Altarschmuck verrät jedoch, welch engen Bezug zwischen der Mensa und dem Heiligenkörper Vanni ursprünglich etablieren wollte: Den Altar bedeckt nun ein Tuch, welches die Darstellung eines unter der Mensa geöffneten Hohlraumes mit herabhängenden Votivlampen unmöglich macht. Aufgrund der Änderung büßten diese Elemente der kultischen Bezugnahme auf den Agneskörper ihre Funktion ein.

Obgleich Vannis Zeichnung von der Heiligenaufbahrung an einem Hochaltar die größte gestalterische Parallele zu Sfondratos Anlage darstellt, bleibt sie, zumindest hinsichtlich der betonten Zusammenführung von heiligem Leichnam und kultischem Zentrum, in dessen Œuvre kein Einzelfall. Wohl in unmittelbarer Verbundenheit mit den Arbeiten für Sfondrato und seiner römischen

134 Riedl, 1992, S. 218.

135 Für eine entsprechende Überlegung zur Platzierung des Altars, siehe Bianchi, 1980, S. 35.

Präsenz im Jahre 1600 widmete er sich in seiner Heimatstadt einer weiteren Darstellung, die mit Santa Cecilia in Verbindung gebracht werden kann. Es handelt sich um die in Öl ausgeführte Bemalung der apsisförmigen Gewandung der *nicchia dei governatori* im Oratorium der Cucina in Santa Caterina in Fontebranda (Abbildung 50).[136] Bereits im ersten Halbjahr des Jahres 1585 hatte Vanni das Leinwandbild *Christus tauscht das Herz der heiligen Katharina gegen das seinige aus* zur Dekoration des Oratoriums beigesteuert (*in situ*).[137]

Am 14. Oktober 1591 ist dann ein Beschluss der für den Wallfahrtsort zuständigen Bruderschaft belegt, die Holzvertäfelung der Nische zu vollenden, um sie mit einem Wandbild der *Kanonisation der heiligen Katharina von Siena durch Pius II.* zu schmücken.[138] Allerdings attestiert eine Archivnotiz vom 25. Februar 1601, dass das geplante Werk erst im Laufe des Jahres 1600 fertig gestellt wurde.[139] Sie besagt außerdem, dass Vanni – neben der Hauptszene – für den *capitano* Calanio Tolomei, dessen Wappenschilder in den Zwickeln der Apsisstirnwand erscheinen, die Seligen Bernardo und Nera dargestellt habe, die beide aus der Familie des Auftraggebers stammten. Ferner hebt sie Bernardos Rolle als einer der Gründer von Monteoliveto Maggiore hervor. Vanni arbeitete demnach für ein Umfeld, das sich durch Beziehungen zum Mutterkloster des von Sfondrato protegierten Olivetanerordens auszeichnete.[140]

Aus der Platzierung des Heiligenkörpers im ausgeführten Wandgemälde, das überwiegend von einem gemalten Sakralraum ausgefüllt wird, ergibt sich eine direkte visuelle Verbindung zum Cäcilienaltar. Der Marmorstatue entsprechend dominiert der quer zum Schiff aufgebahrte Leichnam Katharinas den gesamten Kirchenraum. Wie aus der eingeschränkten Sichtbarkeit der brennenden Kerzen und des Kreuzes hervorgeht, verdeckt dieser in Siena allerdings den Hochaltar dermaßen,[141] dass die räumliche Disposition des durch zwei Arkaden in die Tiefe geweiteten Presbyteriums nur aufgrund einiger Indizien bestimmt werden kann und sich deutlicher aus einer vorbereitenden Kompositionsstudie als aus dem Gemälde selbst erschließt.[142]

---

136 Zum Gemälde und seinen zeichnerischen Vorstufen, siehe Riedl, 1992, S. 217-219.

137 Zum Gemälde, siehe Riedl, 1992, S. 216. Riedl bezweifelt, dass der heutige Zustand des Gemäldes dem von 1585 entspricht.

138 ASS, Patrimonio Resti, Nr. 438, f. 188 recto: „E devino mettere mano al nichio con acomodarlo come di già era incomi[n]ciato dalli operari vechi, e in eso fare dipegnare la canonizazione della nostra madre Santa Caterina più onoratamente che sia possibile." Zitiert nach Riedl, 1992, S. 201, Fußnote 148.

139 Riedl, 1992, S. 200 und Anhang, Quelle 383.

140 Zur Beziehung Sfondratos zu den Olivetanern, siehe insbesondere Kapitel 3.

141 Diese Überlegung geht über Riedl (1992, S. 218) hinaus.

142 Es handelt sich um das Blatt 1695 E der Uffizien. Im Gegensatz zur ausgeführten Wandmalerei setzt Vanni hier jedoch den längsgelagerten Körper der Katharina mittig ins

Gerade aus den in der Bildkonzeption bisweilen stark abweichenden Vorzeichnungen (Abbildung 84) geht auch Vannis Orientierung an einem Fresko des Domenico Cresti, genannt Passignano, in der Salviati-Kapelle in San Marco zu Florenz deutlich hervor.[143] Das Bild zeigt die *Ausstellung des Leichnams des heiligen Antonino Pierozzi in San Marco zu Florenz am 8. Mai 1589* (Abbildung 85) und füllt, ebenso wie sein vom selben Autor stammendes Pendant, *Die Überführung des Körpers des Pierozzi in die Salviati-Kapelle am 9. Mai 1589* (Abbildung 86) jeweils einen Wandabschnitt im Vestibül des Sakralbaus, welcher mit den dargestellten Ereignissen eingeweiht wurde (Abbildung 87).[144] Ersteres befindet sich an der Nord- und Letzteres an der Südseite der Eingangshalle der gewesteten Kapelle, die zugleich als linkes – und einziges – Querhaus der Kirche fungiert. Da die beiden Werke Passignanos in unmittelbarem Anschluss an die Begebenheiten entstanden, verfügen sie über hohen dokumentarischen Wert: Sie werden ab dem 17. Februar 1590 angezahlt und sind am 22. Februar 1591 als vollendet dokumentiert.[145]

Obwohl sich Vannis ständige und intensive Auseinandersetzung mit ihnen über Einzelelemente mehrerer Entwurfszeichnungen verfolgen lässt,[146] entfernt er sich in der Endversion seines Gemäldes deutlich von seinem Vorbild, besonders in der Position des Körpers, der im Fresko Passignanos auf einem hohen Katafalk und in einer dermaßen starken perspektivischen Verkürzung

---

Kirchenschiff, so dass der Hochaltar hinter ihrem Haupt erscheint. Zur Zeichnung, siehe Riedl, 1992, S. 218 und *idem*, 1976, S. 38-39, Nr. 23. Riedl verzichtet auf eine Analyse der Bezugnahme zwischen Heiligenkörper und Altar.

143 Die Bedeutung dieses Freskos für Vannis Komposition wurde erstmals von James Byam Shaw erkannt und durch eingehenden Vergleich mit den Skizzen des Sienesen interpretiert. Vgl. Byam Shaw, 1973, S. 76-78. Riedl (1992, S. 218) würdigt Byam Shaws Beitrag entsprechend.

144 Zu den Fresken Passignanos, siehe Nissman, 1979, S. 68-73 und S. 231-235. Im Gegensatz zu Riedls Ausführungen (1992, S. 218) zeigt das Fresko der Ausstellung nicht die Ereignisse vom 9. Mai 1589 und damit die Rede Ugolino Martellis, sondern die des Vortages. Martellis später publizierte Ansprache (1589) wurde, wie bereits deren Titel besagt, in San Marco gehalten, während die Prozession vorüberzog. Die zeremonielle Ausstellung des Körpers erfolgte hingegen am 8. Mai. Vgl. Anhang, Quelle 384.

145 Die Fresken Passignanos werden in Zahlungseinheiten vergolten, die sich insgesamt auf den Zeitraum vom 17. März 1590 bis zum 22. Februar 1591 erstrecken. Vgl. Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. XXII mit Fußnote 110 (dort ein falscher *terminus a quo* für den Zahlungsbeginn und die irrige Angabe von c. 114 verso anstelle von c. 114 recto) sowie S. 124 und 139. De Luca (S. 123 und S. 134, Fußnote 96) nennt, unter Bezug auf dieselbe Quelle, einen Zahlungsbeginn am 4. August 1589, der in der Gesamttranskription des Dokuments nicht nachgewiesen werden kann.

146 Riedl, 1992, S. 218.

dargestellt ist, dass er nahezu unkenntlich wird.[147] Als ehemaliger Assistent de' Vecchis orientiert er sich hingegen an dessen *Aufbahrung des Katharinenleichnams in Santa Maria sopra Minerva*,[148] welche dieser in den linken Bildhintergrund seines Freskos *Christus reicht der heiligen Katharina die Kommunion* in der Capranica-Kapelle gesetzt hatte.[149] Künstlerisch und inhaltlich bindet er dabei deutlicher als Passignano, welcher allerdings auch das gegenüberliegende Fresko der *Überführung des Körpers* variieren musste, seine Malerei in die Gesamtausstattung des Oratoriums ein. Da diese ganz auf Katharina von Siena konzentriert ist,[150] zeigt die Heilige in allen narrativen Szenen eine herausragende Präsenz.

Aus einer Analyse der dem Gemälde beigefügten Unterschrift lassen sich noch weitere Motive gewinnen, welche für dessen Ikonographie zumindest teilweise ausschlaggebend gewesen sein dürften. Sie lautet: „CATHERINA CIRCVMPICTIS ALIISQ[VE] HAVD STIGMATVM EXPERS / MIRACVLIS CLARA ·A · PIO II · PONT[IFICE] M[AXIME] INTER DIVAS REFERTVR / A[NNO] D[OMINI] M · CCCCLXI · DIE · XXVIIII · IVNII" („Katharina, berühmt durch die hier dargestellten und andere Wunder und nicht ohne Stigmata wird von Papst Pius II. unter die Heiligen erhoben am 29. Juni im Jahre des Herrn 1461").[151] Indem sie zusammenfassend auch auf diejenigen Wunder Katharinas verweisen, die im Oratorium dargestellt sind, deklarieren diese Zeilen die bemalte Zone der Nordwandnische, unter welcher die *governatori* der Bruderschaft Platz nahmen, zum Abschluss und zum Höhepunkt des malerischen Zyklus.

Sowohl in der Inschrift als auch in der Ikonographie von Vannis Gemälde ist eine Orientierung an Pinturicchios Darstellung des gleichen Themas in der dem Sieneser Dom angegliederten Libreria Piccolomini unübersehbar, wo Katharinas parallel zur Bildoberfläche liegender Leichnam unter Herausstellung der hier sogar vergoldet strahlenden Stigmata im Verbund mit dem über ihr und frontal zum Betrachter hin thronenden Pius II. die gesamte Komposition beherrscht (Abbildung 88).[152] Hierbei übernimmt die Inschrift unter Vannis

147 Zwischenzeitlich folgte Vanni dieser Variante. Vgl. Riedl, 1992, S. 218.

148 Für die Identifikation der Episode, siehe Heideman, 1989, S. 454.

149 Der Hinweis auf Giovanni de' Vecchis Fresko als Vorbild für Vanni fehlt in Riedls fundamentaler Analyse des Gemäldes (1992, S. 218-219).

150 Riedl, 1992, S. 196.

151 Übersetzung des Verfassers. Dies müsste die ursprüngliche Form der Inschrift gewesen sein, die Riedl (1992, S. 217) in ihrer heutigen Schreibweise wiedergibt. Wahrscheinlich wurde das „aliisque" bei einer Restaurierung übermalt, so dass die Wand nun das sinnlose „alii · q(ue)" zeigt. Gleichermaßen dürfte die Präposition „a" ursprünglich nicht – wie heute – durch ein Komma, sondern durch einen Punkt abgetrennt worden sein.

152 Für den Hinweis auf Pinturicchio, siehe Riedl, 1992, S. 218.

Wandbild sogar eine charakteristische Formulierung aus der Unterschrift des Freskos Pinturicchios. Dort heißt es nämlich im Perfekt „PIVS · II · PONT[IFEX] · MAX[IMVS] · CATHERINAM SENEN[SEM] · OB IN NVMERA EIVS MIRACVLA INTER DIVAS RETTULIT ·“ („Papst Pius II. hat Katharina von Siena wegen der Anzahl ihrer Wundertaten unter die Heiligen erhoben”),[153] eine im christlichen Kontext höchst seltene Formulierung. Sie bezieht sich auf die *consecratio* der römischen Kaiserzeit, in der die Nachfolger ihre kaiserlichen Vorgänger vergöttlichten (*inter divos referre*).[154] Diese Inschrift geht wie das gesamte Programm des Raumes auf die Biographie des Piccolomini-Papstes zurück, welche der Humanist Giovanni Antonio Campano verfasst hatte.[155] Auch Campano würdigt ausdrücklich die Wunder der Katharina, welche er als Motiv der Kanonisation erwähnt: OB IN NVMERA EIVS MIRACVLA.[156]

Damit lassen sich sowohl die spezifische Ikonographie von Vannis Gemälde als auch der für dieses charakteristische Einsatz von rezeptionslenkenden Inschriften auf Pinturicchios Fresko zurückführen. Für die Komposition des Bildes bedeutet dies eine Anreicherung der Kanonisationsdarstellung mit der für die Repräsentation der Exequien typischen visuellen Formel des parallel zur Bildoberfläche liegenden Heiligenkörpers. Für die Zeremonie war dieser nicht erforderlich, obgleich seine Anwesenheit Pinturicchio und später auch Vanni zur Personalisierung und zur Ausdrucksverstärkung der Szene diente.[157] Gleichzeitig intensivieren die Inschriften die Teilnahme zumindest des humanistisch gebildeten Betrachters an dem Geschehen.[158] Während diese Gemeinsamkeiten die Nähe des Werkes Vannis zu Pinturicchio erkennen lassen, ist gerade im Hinblick auf die Cäcilienstatue entscheidend, dass der Sienese das Raumgefüge des Freskos gänzlich umdisponiert, indem er Katharina auf einem hohen Katafalk präsentiert und den nur noch leicht über der Heiligen thronenden Pius II. an die rechte Seite des Bildraumes versetzt, wodurch die Reliquie in einen direkt anschaulichen Bezug zum Hochaltar der Kirche treten kann.

In der Wiedergabe des Katharinenkörpers orientieren sich sowohl Pinturicchio als auch Vanni an einer der bedeutendsten Darstellungen der Heiligen, am Gisant ihres römischen Grabmals in Santa Maria sopra Minerva (Abbildung

153 Übersetzung des Verfassers.

154 Donatella Toracca in Settis und *eadem*, 1998, S. 367. Die Rezeption der Inschrift im Oratorium der Cucina bleibt hier allerdings unerwähnt.

155 Toracca, *ibidem*, 1998, S. 247.

156 Toracca, *ibidem*, 1998, S. 252.

157 Grundlegend Riedl, 1992, S. 218 und Toracca in Settis und *eadem*, 1998, S. 367.

158 Damit stellt die Libreria Piccolomini das wesentliche Vorbild für die Inschriften im Oratorium der Cucina dar. Riedl (1992, S. 196 und S. 197, Fußnote 88) leitet sie dagegen nach W. Chandler Kirwin im Wesentlichen aus dem zeitgenössischen Kontext ab.

89).[159] Offensichtlich galt die aus dem 15. Jahrhundert stammende, lebensgroße Liegefigur den Künstlern und ihrem Publikum als *vera effigies* und stellte somit wie die Cäcilienplastik ein skulpturales Äquivalent zum unversehrten Jungfrauenkörper dar. Aber dies ist nicht die einzige Parallele zwischen den beiden Figuren: Bereits in der frühen Neuzeit wurden diese unter einer Altarmensa präsentiert. Da das Geschehen um Katharina von Siena dem um Cäcilie chronologisch vorausgeht und zumindest Vanni, wenn nicht gar Sfondrato, bekannt war, dürfte es die Funktion eines unmittelbaren Vorbildes für die Gestaltung des Hochaltars in Santa Cecilia eingenommen haben. Heute hingegen stellt sich dieses Verhältnis geradezu umgekehrt dar, ruht doch seit 1855, als am 9. August die Reliquien nach einer feierlichen Ausstellung und einer Prozession durch die Straßen Roms erneut in ihrem angestammten Marmorsarkophag beigesetzt wurden,[160] der Gisant Katharinas mit jenen unter dem Hochaltar von Santa Maria sopra Minerva und rezipiert damit das Arrangement der transtiberinischen Basilika (Abbildung 89).

Hierbei handelt es sich um die letzte Stufe einer kontinuierlichen Umgestaltung des Grabes, dessen wechselvolle Geschichte bereits kurz nach dem Tod der Heiligen am 29. April 1380 begann. Da sich aus den Modifikationen wesentliche Aufschlüsse über die Entstehung des zentralen Motivs der Anlage von Santa Cecilia ergeben, sei diese hier kurz referiert. Die Mystikerin war zunächst am 3. Oktober von ihrem Beichtvater und späteren Biographen Raimondo da Capua in ein marmornes Grab gebettet worden, das leicht über dem Fußbodenniveau in der ersten Kapelle rechts vom Chor der Minerva lag.[161] Im *Libellus de supplemento Legende prolixe virginis beate Catherine de Senis*, das Tommaso d'Antonio da Siena im Zeitraum zwischen 1401 und 1417 verfasste,[162] wird diese Anlage bereits als Ort von Wundern erwähnt.[163]

Erst die 1430 erfolgte Ernennung Antonino Pierozzis zum Prior des römischen Dominikanerklosters bewirkte eine entscheidende Änderung dieses Arrangements.[164] Antonino, der 1523 selbst heilig gesprochen werden sollte, empfand Katharina als vorbildlich, da sie das Streben nach einer spirituellen

159 Für Vanni, siehe die etwas zu hypothetische Formulierung in Riedl, 1992, S. 218. Für Pinturicchio, siehe Toracca in Settis und *eadem*, 1998, S. 367.

160 Grundlegend Bianchi, 1988, S. 40-41.

161 Bianchi, 1988, S. 20-21.

162 Bianchi, 1988, S. 19.

163 Der Autor spricht von einer Bestattung Katharinas „in capella iuxta altare maius, ubi Deus per eam fecit et facit miracula multa". Zitiert nach Bianchi, 1988, S. 20.

164 Zur Ernennung Pierozzis, siehe di Agresti, 1962, Spalte 95. Auch Bianchi (1988, S. 23 und S. 44, Fußnote 52) bietet eine Dokumentation für dessen Anwesenheit als Prior in den Jahren 1430 und 1431.

Erneuerung der Ordensgemeinschaft mit dem Anliegen einer universellen Kirchenreform verbunden hatte, welche die friedliche Eintracht der Christenheit fördern sollte.[165] Auch aus diesem Grund trachtete er nach einer Beschleunigung des Kanonisationsprozesses der Sienesin, welcher durch das Schisma unterbrochen worden war. Die politischen Vorzeichen hierfür waren günstig, da die Wahl Martins V. Colonna am 11. November 1417 den Lähmungszustand des Papsttums beendet hatte. Rom erlebte in jeder Hinsicht eine Zeit relativer Konsolidierung und Erneuerung: Bernardino von Siena predigte 1424 und 1426 in der Stadt, während 1423 das Jubiläum für das Jahr 1425 ausgerufen wurde. Martin V. regte Restaurierungskampagnen der Stadt und ihrer Sakralbauten an.

Auch im Heiligenkult setzte der Papst Maßstäbe, ließ er doch am 9. April 1430 die Reliquien der Monika, der Mutter des Kirchenvaters Augustinus, aus Santa Aurea in Ostia nach San Trifone in Rom überführen. Diese Zeremonie scheint im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Wirken Pierozzis zu stehen, der in der Überzeugung, dass die aufwendige Neugestaltung ihres Grabmals die nötige Aufmerksamkeit auf Katharina lenken würde, vielleicht noch in seinem Antrittsjahr 1430 ihre Gebeine in eine monumentale Anlage in ihrer Kapelle umbettete.[166] Mit größter Wahrscheinlichkeit kann somit die Entstehung der Liegefigur als Sarkophagbedeckung auf Antonino zurückgeführt werden.[167]

Die Skulptur stellt einen isolierten Fall in römischen Plastik jener Jahre dar, für den ein Einfluss und eventuell sogar das Wirken Florentiner Künstler nicht ausgeschlossen werden kann.[168] Aufgrund des Bearbeitungszustandes der Statue und der allerdings eher lapidaren Aussagen Pierozzis über die Beschaffenheit des Monuments ist davon auszugehen, dass die nicht vollplastische, sondern nur reliefhaft ausgeführte Figur in ein architektonisches Wandgrab eingebettet war, das insgesamt höher lag als das von Raimondo da Capua gestaltete.[169] In ihm ruhte die Figur auf einer abgeschrägten Fläche und neigte sich somit leicht dem Betrachter entgegen.[170]

Obgleich er die Minerva spätestens 1432 wieder verlassen sollte,[171] blieb Antonino Rom verbunden. Zu seinen engsten Vertrauten in der Ewigen Stadt

165 Für das Folgende, siehe grundlegend Bianchi, 1988, S. 23-24.

166 Antonino selbst gibt das Datum als „circa annum Domini MCCCCXXX“ an (zitiert nach Bianchi, 1988, S. 24). Angaben zur genauen Verortung des Grabes an einer Kapellenwand fehlen. Lediglich das Gehäuse kann hypothetisch rekonstruiert werden. Vgl. Bianchi, 1988, S. 30-31.

167 Bianchi, 1988, S. 24-30.

168 Bianchi, 1988, S. 29.

169 Zur Ausführung und Platzierung der Skulptur, siehe Bianchi, 1988, S. 25-29 und S. 30-31.

170 Bianchi, 1988, S. 30.

171 Pierozzis Romaufenthalt kann nicht genau datiert werden. Gesichert ist, dass er im November 1432 ein Amt in San Domenico in Fiesole bekleidete. Vgl. Orlandi, 1959, S. 17.

zählte Kardinal Domenico Capranica,[172] dem am 15. Dezember 1449 die Kapelle der heiligen Katharina als Familienbegräbnisstätte überlassen wurde.[173] Es ist hierbei durchaus denkbar, dass dieser Akt auf eine Initiative Pierozzis zurückging, der so einem Ort, der ihm am Herzen lag, eine angemessene Fürsorge sichern konnte. Das nächste Stadium in der Gestaltung des Katharinengrabmals scheint unmittelbar von den Aktivitäten des Kreises um Antonino geprägt: Am 19. August 1458 wurde der Sieneser Enea Silvio Piccolomini, der 1432 seine diplomatische Karriere an der Kurie als Sekretär Domenico Capranicas begonnen hatte, zum Papst gewählt und nahm den Namen Pius II. an. Seine geographische und berufliche Herkunft boten dem neuen Kirchenoberhaupt gleich mehrere Motive, sich nachhaltig für die Kanonisation seiner Landsmännin einzusetzen, welche 1461 am 29. Juni, dem Fest der Heiligen Peter und Paul, im Petersdom erfolgte.[174]

Dem von Antonino in Auftrag gegebenen Sarkophag wurde wohl zu dieser Zeit eine neue Vorderseite angepasst, die Katharinas nun offizielle Heiligkeit herausstellte[175] und die Paolo di Mariano da Sezze, auch Paolo de Urbe oder Paolo Romano genannt, zugeschrieben wird.[176] Dieser Modifizierung folgte wohl im Jahre 1466 unter Angelo Capranica, dem Bruder des 1458 verstorbenen Domenico und dessen Nachfolger als Titelkardinal von Santa Croce in Gerusalemme, eine umfassende Restaurierung der gesamten Kapelle, in deren Verlauf der Sarkophag Katharinas unmittelbar über dem Altar angebracht wurde („super altare translata"),[177] was bildhaft ganz offensichtlich den neuen Status der Heiligen, die zu den Ehren der Altäre erhoben worden war, zum Ausdruck bringen sollte.

Doch selbst diese Episode markierte noch nicht den Endpunkt der wechselvollen Geschichte des Grabmals, das sich in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts im Mittelpunkt divergierender Interessen befand. Santa Maria sopra Minerva beherbergte seit 1481 eine Rosenkranz-Bruderschaft, bei der es sich um die erste Vereinigung dieser Art in der Ewigen Stadt überhaupt handelte.[178] Sie versammelte sich vor der heutigen Altarnische des heiligen Hyazinth im Westen des linken Querhauses, in der sich ein dem Beato Angelico zugeschriebenes Gemälde der Muttergottes befand. Dieses Bild stand jeden ersten Sonntag im

172 Bianchi, 1988, S. 32.
173 Bianchi, 1988, S. 33.
174 Bianchi, 1988, S. 33.
175 Bianchi, 1988, S. 34.
176 Bianchi, 1988, S. 34.
177 Bianchi, 1988, S. 36.
178 Bianchi, 1988, S. 37. Die Jahresangabe 1481 findet sich in Heideman, 1992, S. 150.

Monat im Mittelpunkt der beliebten Prozession des Allerheiligsten Rosenkranzes, in deren Verlauf es enthüllt wurde.[179] Da jedoch den zahlreich herbeiströmenden Gläubigen vor der Nische nicht ausreichend Raum zur Verfügung stand, stellte diese Präsentation die Kirche vor Probleme, die man durch eine Verlegung des Versammlungsortes zu lösen gedachte. Als der am ehesten geeignete Ort bot sich hierfür die Capranica-Kapelle an, da sie den Abschluss des rechten Seitenschiffes markierte und sich von ihrem Altar bis zum Kircheneingang eine lange Sichtachse ergab. Im linken Seitenschiff bestand keine Möglichkeit, das Bild in einer in sich abgeschlossenen Kapelle zu zeigen, da sich an seiner Stirnwand der Hintereingang zur Kirche befand,[180] während eine Vereinnahmung des Hochaltares durch die Bruderschaft von vornherein auszuschließen war.

Am 28. Mai 1573 legten das Familienoberhaupt Angelo Capranica gemeinsam mit dem Prior und den Brüdern der Minerva sowie die Bruderschaft des Rosenkranzes notariell die Bedingungen nieder, zu denen Letztere die Kapelle der Katharina nutzen konnte: Das Patronatsrecht der Capranica über den Ort blieb ebenso unangetastet wie dessen Status als Ruhestätte des Katharinenkörpers.[181] Allerdings machte die Mehrfachnutzung der Kapelle eine Modifikation ihres räumlichen Arrangements notwendig, weil das auf dem Altar zu platzierende Marienbild zwangsläufig das Grabmal der Katharina verdeckt hätte. Es wurde daher entschieden, den Sarkophag mit dem Gisant und den Reliquien der Heiligen von der Position über dem Altar in die nicht weniger ehrenvolle unter der Mensa zu verlegen. Hier sollte er für alle Zeiten verbleiben, falls nicht innerhalb der Kapelle ein besserer Ort gefunden würde, mit dem alle beteiligten Parteien einverstanden wären. Nachdem die Reliquien mitsamt ihrem Behälter zunächst zur Durchführung der notwendigen Bauarbeiten in die Sakristei der Minerva überführt worden waren,[182] kam es kurz vor dem 4. Oktober 1579, dem

179 Diese Informationen lassen sich der bislang nicht ausreichend interpretierten Quelle entnehmen, die von Bianchi (1988, S. 49, Fußnote 128) publiziert wurde. Vgl. Anhang, Quelle 385.

180 Die Behauptung von Palmerio und Villetti (1989, S. 168-169), die Hintertür sei *ex novo* im Jubeljahr 1600 angelegt worden, beruht auf einem Missverständnis der Quelle, welche die Autoren (S. 169, Fußnote 139) zitieren. In Forcella (I, 1869, S. 480, Nr. 1863) heisst es nämlich: „PIORVM ELEMOSINIS PVBLICAE COMMODITATI IN HANC FORMAM RESTITVTA ANNO IVBILEI . MDC". Dies bedeutet, dass die Tür lediglich restauriert, nicht aber neu geschaffen wurde. Dieser Eingang ist sicherlich mit der „ianua minor Ecclesie" (Palmerio und Villetti, 1989, S. 169) gemeint, die seit dem 15. Jahrhundert in der Minerva existierte.

181 Bianchi, 1988, S. 38 und Anhang, Quelle 386.

182 Heidemans Behauptung, dass der Körper schon 1573 erstmals unter den Altar überführt wurde (1992, S. 151), ist unzutreffend und missinterpretiert die von ihr verwendete

für die feierliche Neueinweihung der Kapelle vorgesehenem Datum, zu ihrer Platzierung unter deren Altar, die bis 1855 bestehen bleiben sollte.[183] Hierbei war die Sichtbarkeit des Sarkophages gewährleistet, wie die vor oder 1645 geschriebene Chronik des Priors der Minerva, Ambrogio Brandi (gestorben 1645), attestiert.[184]

Auch hinsichtlich der Ausmalung der Kapelle wurde ein Kompromiss zwischen den Capranica und der Bruderschaft ausgehandelt, wobei jede der beiden Parteien jeweils eine Zone des Bauwerks mit ihrem spezifischen Programm schmücken durfte: Wohl zwischen Anfang Juni 1573 und der Einweihung des Baues 1579 am Rosenkranztag, dem 4. Oktober,[185] schuf Marcello Venusti eine Serie von Ölbildern der fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes, die in die stuckierte Decke eingepasst wurden. De' Vecchi hingegen leitete die Freskierung der Wände, die Szenen des Katharinenlebens zeigten.[186]

Hierbei ging die Initiative für die Gemälde Venustis zweifellos von der Bruderschaft aus, die bereits in dem Dokument, das die künftige Nutzung der Kapelle regeln sollte, eine solche Absicht bekundet hatte.[187] Gleichermaßen ließ sich bereits in derselben Urkunde Angelo Capranica das Recht zusichern, den Raum mit einem Katharinenzyklus zu schmücken, den schon sein verstorbener Vater Camillo geplant hatte und der die Bindung der Familie an die Sieneser Heilige demonstrieren sollte.[188] In einer deutlichen Parallele zu Sfondrato kam

---

Chronik, welche offensichtlich die durch die Bruderschaft ausgeführten Arbeiten in ihrer Gesamtheit kommentiert.

183 Bianchi, 1988, S. 39.

184 Bianchi (1988, S. 49, Fußnote 128) zitiert aus Ambrogio Brandi, *Della chiesa e convento della Minerva di Roma dell'Ordine de Predicatori*, Manuskriptkopie von 1706, Rom, Generalarchiv der Dominikaner, Ms. C. Pars I, f. 34: „[…] il Corpo della Santa fu onorevolmente collocato e riposto sotto l'Altare nel medesimo vaso di prima col suo coperchio nel quale è scolpita in marmo la figura della Santa morta."

185 Am 3. Juni 1573 bestätigte das Kloster nochmals die kurz zuvor getroffene Abmachung und sicherte der Bruderschaft eine weitgehende Handlungsfreiheit zu. Siehe den Bericht des Teodoro Monaldine von 1778 im Archivio Capranica in Rom und seine Auswertung in Heideman, 1992, S. 149-162 sowie den Appendix S. 302-304, besonders S. 303 mit Hinweis auf f. 4 des Manuskriptes. Es ist anzunehmen, dass die Dekoration der Kapelle im Moment der Überführung des Angelico-Bildes und der feierlichen Eröffnung abgeschlossen war. Vgl. Bianchi, 1988, S. 39. Heidemans Versuch einer genaueren Datierung der Kapellendekoration (1992, S. 151-153) scheitert an ihrer unzutreffenden Interpretation der Quellen.

186 Eines der heute dort angebrachten Gemälde, die *Dornenkrönung*, stammt von Carlo Saraceni, ersetzt aber eventuell ein früheres Gemälde Venustis. Vgl. Bianchi, 1988, S. 38-39.

187 Bianchi, 1988, S. 38.

188 Bianchi, 1988, S. 38. Wie aus dem Bericht Monaldines hervorgeht, bezuschusste die Bruderschaft die Malereien de' Vecchis mit 300 *scudi*. Siehe den Appendix in Heideman, 1992,

es somit auch unter den Capranica zum Einsatz künstlerischer Mittel, um die spezifische Bindung ihrer Familie an die Katharinenreliquien zu betonen.

Vannis Tätigkeit bei de' Vecchi führte zu einer detaillierten Kenntnis der Fresken in der Minerva, welche sich noch vor oder im Jahre 1597, allerdings in einer stark variierten und in die eigene Bildwelt überführten Form, in einigen Szenen der erwähnten druckgraphischen Vita und deren Entwürfen niederschlagen sollte.[189] Er kannte somit die Katharinenstatue aus eigener Anschauung und dürfte, selbst wenn seine Arbeit in der Kapelle vor der Überführung der Reliquien abgeschlossen gewesen wäre, zumindest ihre geplante Positionierung wahrgenommen haben. Zum Zeitpunkt der feierlichen Einweihung der neu gestalteten Capranica-Kapelle befand sich darüber hinaus auch eine weitere Person in Rom, deren Kenntnis der Platzierung des Katharinenkörpers für die Altargestaltung in Santa Cecilia entscheidend gewesen sein dürfte: Paolo Camillo weilte noch bis ins Jahr 1580 in der Stadt.[190]

Der unter der Mensa gezeigte Gisant Katharinas blieb nicht das einzige Werk seiner Art, das Vanni nachweislich vor der Entstehung der Cäcilienstatue bekannt war. Denn ein der Capranica-Kapelle entsprechendes Arrangement fand sich auch in derjenigen der Salviati, deren von Passignano gestaltetes Vestibülfresko in Francescos Vorstudien für die Dekoration der *nicchia del governatore* rezipiert wurde. Zwar ist es aufgrund der erhaltenen Dokumentation nicht möglich, Aussagen über den genauen Zeitpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Florentiner Anlage zu treffen, doch dürfte ihm das spektakuläre Bauwerk, das der großherzogliche Hofarchitekt Giambologna als protobarockes Gesamtkunstwerk konzipiert hatte, bereits während dessen Entstehung kaum entgangen sein (Abbildung 87).[191] Es ist überdies wahrscheinlich, dass er – zumindest aus der Ferne – die Eheschließung seines Landesfürsten, Ferdinando I. de' Medici, mit Christine, Tochter des Herzogs von Lothringen, verfolgte. Christine erscheint 1597 als Widmungsträgerin der Katharinenserie, auf deren Frontispiz Francesco auch Pierozzi unter den Persönlichkeiten zeigte, welche die Bedeutung der Sienesin erkannt und propagiert hatten.[192] Dass ihm jedoch bewusst war, dass die von ihm ebenfalls in seinem Werk rezipierte Liegestatue der

S. 303. Heidemans Interpretation dieser Quelle (1992, S. 152) ist unzutreffend, weil der von ihr transkribierte Text lediglich besagt, dass die Bruderschaft den von den Capranica bereits gezahlten Geldern noch 300 *scudi* hinzufügte.

189 Heideman, 1989, S. 457 und S. 463, Fußnote 66. Vgl. Kapitel 5. 1.

190 Vgl. Kapitel 1. 1.

191 Zu Giambologna als Florentiner Hofarchitekt, siehe Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. XII-XIII.

192 Bianchi, 1980, S. 12, Fußnote 2. Zur Katharinenserie, siehe auch Kapitel 5. 1.

Katharina in Santa Maria sopra Minerva auf eine Initiative Pierozzis zurückging, kann nur vermutet werden.

Für die Toskana handelte es sich bei der großherzoglichen Hochzeit um einen politisch zentralen Akt: Sie erweiterte den Einfluss der Medici auf die französische Politik und sicherte ihre dynastische Nachfolge. Entsprechend aufwendig wurden die Feierlichkeiten begangen: Sie begannen mit dem Einzug der Braut am 30. April 1589 und dauerten einen Monat lang fort.[193] In diese Zeitspanne, in welcher die Augen einer europaweiten Öffentlichkeit auf die Residenzstadt am Arno gerichtet waren, fiel am 10. Mai der Festtag Antoninos. Beide Anlässe boten den Salviati einen willkommenen Rahmen, um ihre Pierozzi zugeeignete Kapelle mit einer aufsehenerregenden prozessionalen Überführung von dessen Körperreliquie einzuweihen.[194] Man arrangierte daher deren zeremonielle Ausstellung vor dem Chor von San Marco am 8. Mai, während die symbolische Übergabe an die Salviati-Kapelle am Folgetag im Anschluss an eine Prozession durch Florenz stattfand.[195] Beides verewigte Passignano in den Fresken, deren Rolle für die Bildfindungen Vannis bereits Diskussionsgegenstand war.

Während sich Sfondrato den Rahmen des Heiligen Jahres 1600 und damit die auf Rom gerichteten Augen der Weltöffentlichkeit für die zeremonielle Einweihung seiner frisch restaurierten Titelkirche sicherte, wählten die Salviati einen nicht weniger geeigneten Moment des Florentiner Lebens: Die Zusammenführung der politischen und der religiösen Feierlichkeiten bewirkte nicht nur – wie Tommaso Buoninsegni (1530-1610) in der Widmung seiner *Descrizzione* an die Braut ausdrücklich betonen sollte – einen massenwirksamen Synergie-Effekt,[196] sondern verlieh Ersteren, da bei Sixtus V. ein Plenarablass für alle jene erwirkt wurde, welche die Aufbahrung und Überführung des Heiligenkörpers mit ihrer Präsenz ehrten,[197] auch eine geradezu eschatologische Dimension.

Vanni könnte in Sfondratos transtiberinisches Projekt seine Kenntnis des Florentiner Bauwerks eingebracht haben, dessen Altar dem Katharinas entsprach. Heute ist die Ähnlichkeit der drei zentralitalienischen Anlagen jedoch visuell nicht mehr erfahrbar, da die beiden Kapellenaltäre im Lauf der

193 Fasano Guarini, 1996, S. 266.

194 Nissman, 1979, S. 70, und de Luca, 1996, S. 116. Nach Karwacka Codini und Sbrilli (1996, S. XXI) fand die Einweihung der Kapelle nach den Hochzeitsfeierlichkeiten statt. Sie fiel aber in den von den Festen markierten Zeitraum.

195 Nissman, 1979, S. 70, Fußnote 60.

196 Anhang, Quelle 387.

197 Buoninsegni (*Descrizzione*, 1589, S. 21) spricht von der „plenaria indulgenza concessa dalla Santità di Nostro Signore a tutti quei che si ritrovassero a honorare la traslazione del santo". Siehe auch Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. XXI, sowie de Luca, 1996, S. 116.

Jahrhunderte ein ähnliches Schicksal ereilte. In erster Linie ist dies auf das in ihnen äußerst eng zusammengeführte Verhältnis von künstlerischer Gestaltung und Kultpraktiken zurückzuführen, deren Entwicklung nahezu unweigerlich Spuren am Erscheinungsbild des Monumentes hinterlassen musste. Im Gegensatz zur Katharinenkapelle wurde jedoch die Antoninos bereits in ihrer Gründungsepoche Gegenstand einer ausführlichen Abhandlung, der *Descrizzione della traslazione del corpo di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze* des sienesischen Dominikaners Buoninsegni, die unmittelbar nach dem Ereignis 1589 in Florenz publiziert wurde. Die Schrift dürfte von dem Prestige ihres Autors profitiert haben, galt der Hoftheologe Cosimos I. doch als hervorragender Prediger, als äußerst enger Vertrauter des Erzbischofs und überdies als heilige Person.[198] Für eine solche literarische Aufgabe war er daher gleich in mehrfacher Hinsicht qualifiziert. Buoninsegni überliefert die ursprüngliche Planung der Altaranlage durch zwei ausführliche Beschreibungen, von denen die erste insbesondere das Werk der beteiligten Künstler Giambologna und seines Giessers, des in San Marco ansässigen Dominikaners Domenico Portigiani, die zweite hingegen den Materialreichtum der Anlage lobt, in der – wie in Sfondratos Schauwand in Santa Cecilia – vor allem die sogar Halbedelsteine umfassenden Buntmarmorinkrustationen herausgestellt werden.[199]

Giambolognas frei im Zentrum der Kapelle konzipierte Altargestaltung rahmte einen steinernen Sarkophag aus *pietra di paragone*, den eine bronzene Liegestatue Pierozzis bedeckte (Abbildung 90). Der lebensgroße, in erzbischöfliche Gewänder gehüllte Gisant, dessen Gesicht stark portraitierende Züge auszeichnen, neigte sich leicht dem Betrachter entgegen und förderte somit die Sichtbarkeit des dargestellten Körpers. Dieses Zugeständnis an die Besucher wurde jedoch durch ein engmaschiges Bronzegitter eingeschränkt, das einem Antependium gleich die Vorderseite des Altares abschirmte.[200] Zu besonderen Anlässen, wie am Gründonnerstag, konnte es entfernt werden, um den Gläubigen das Küssen der Bronzestatue zu ermöglichen.[201]

Eine Ausstellung des eigentlichen Heiligenkörpers war demnach anfangs nicht geplant. Sie scheint sich aber dermaßen etabliert zu haben, dass Herzog Anton Maria Salviati den Stein- durch einen Kristallsarg ersetzen ließ, in

198 Zu Buoninsegni, siehe Tucci, 1972, aber auch de Luca, 1996, S. 134, Fußnote 81, mit Präzisierung der Lebensdaten. Angesichts der Vertrautheit Buoninsegnis mit der Ikonographie der Kapelle möchte de Luca (1996, S. 123) ihn nicht als einer deren Programmgestalter ausschliessen.

199 Anhang, Quellen 388-389.

200 Eine Beschreibung von Liegestatue und Altar in de Luca, 1996, S. 118.

201 De Luca, 1996, S. 133, Fußnote 40 nach Florenz, Archivio di San Marco, *Libro di Ricordanze della Sagrestia di San Marco a Fiorenza*, 1694, f. 6 recto.

welchen der Leichnam Antoninos am 14. März 1711 gebettet wurde.[202] Giambolognas Sarkophag mit der Liegestatue gelangte in die sogenannte Chorkapelle der Kirchensakristei, wo heute nur noch der – bezeichnenderweise erneut unter einer Mensa platzierte – Bronzegisant zu sehen ist.[203] Zur Entstehungszeit erfüllte er eine Funktion, welche den Figuren Katharinas und Cäciliens entsprach: Die Betrachtung der Skulpturen ersetzte diejenige der Reliquien und nahm damit eine Stellvertreterrolle für die Körper ein.

Im Vergleich zur Katharinenstatue, die als Teil eines Wandgrabes angefertigt wurde, war dem Antonino-Gisant von vornhinein eine Position unter der Mensa zugedacht. Er zeigt daher wesentlich deutlicher als der römische Prototyp der Cäcilienfigur, dass das in der Minerva und später in Trastevere praktizierte Altararrangement aus der Sicht der Zeitgenossen zwar aufgrund seiner Seltenheit ungewöhnlich, aber keineswegs inakzeptabel gewesen sein muss. Spätestens nachdem es der in Florenz tonangebende Künstler auch ästhetisch gutgeheißen hatte, dürfte es kaum mehr als gestalterische Notlösung empfunden worden sein.

Hierbei besteht jedoch Grund zur Annahme, dass der Entwurf von Giambolognas Anlage nicht allein auf künstlerische Motive zurückging, sondern einer präzisen liturgischen Vorstellung folgte, zumal der mit den Kapellenstiftern Averardo (1542-1595) und Antonio (1554-1619) Salviati[204] entfernt verwandte Florentiner Erzbischof Alessandro de' Medici das Neubauprojekt bei den Brüdern nicht nur vorangetrieben,[205] sondern auch von Rom aus, wo er als toskanischer Botschafter und Kardinal am Heiligen Stuhl amtierte, in seinem Werden begleitet hatte.[206] Es wundert nicht, dass der Amtsnachfolger Pierozzis, welchen die Vestibülfresken Passignanos als Hauptverantwortlichen der Überführung prominent ins Bild setzen, neben den Stiftern die nachhaltigsten Spuren in der Kapellengestaltung hinterließ (Abbildungen 85-86). Alessandro könnte nach Florenz Kenntnisse über die Gregoriana vermittelt haben, deren – zumindest symbolische – Modellfunktion für die Salviati-Kapelle schon von den Zeitgenossen gewürdigt wurde.[207] Gleichzeitig liegt die Vermutung nahe, er habe

202 De Luca, 1996, S. 118.

203 De Luca, 1996, S. 118. Das Zusammenspiel von Sarkophag und Liegefigur ist auf zwei historischen Fotografien dokumentiert, von denen de Luca, 1996, S. 119, Abb. 4 eine illustriert. Vgl. de Luca, 1996, S. 133, Fußnote 47.

204 Die Lebensdaten der Brüder nach Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. V.

205 Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. VI.

206 Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. VI.

207 Vgl. Kapitel 7. Zur Modellfunktion der Gregoriana insgesamt, siehe Kapitel 1. 2.

sein römisches Umfeld, darunter der Oratorianer-Kreis um Neri,[208] dem auch Sfondrato angehörte, über die Florentiner Vorgänge informiert.

De' Medici dürfte sich in einem nicht zu unterschätzenden Maß mit seinem prestigereichen und überdies heiligen Amtsvorgänger Antonino identifiziert haben, dessen Rolle als Kirchenreformer ihm sicherlich vertraut war.[209] Pierozzi strebte in seinem Schrifttum eine Rückbesinnung auf das Frühchristentum an, die sich auch in einer historiographischen Produktion artikulierte. Von den katholischen Zeitgenossen de' Medicis wurde er zur Bekämpfung eines Geschichtsbildes instrumentalisiert, das sich exemplarisch in den Magdeburger Zenturien manifestiert hatte.[210] So wundert kaum, dass der Kardinal gerade der zukünftigen Hauptkultstätte Pierozzis seine besondere Aufmerksamkeit schenkte. Bereits am 14. Februar 1585 ist die Anfertigung eines Holzmodells für den Kapellenaltar dokumentiert, das nach Rom geschickt wurde, um es von Alessandro genehmigen zu lassen.[211] Der Erzbischof hatte sicherlich dafür gesorgt, dass sich die Anlage liturgisch an der ursprünglichen Gestaltung des Antonino-Grabes orientierte. Dieses hatte sich bis 1589 an der Westwand des genordeten Chors von San Marco befunden.[212] Hier war der Leichnam unter einem Altar bestattet worden, dessen geöffnete Vorderseite durch ein Gitter, hinter dem fortwährend ein Licht brannte, die Sicht auf den Sarkophag ermöglichte. Das ursprüngliche Antonino-Grab ging seinerseits wahrscheinlich auf ein Arrangement zurück, das 1447 auf Initiative Pierozzis entstanden war: den Altar der Stephanskapelle im Florentiner Dom, in dem eine durch ein Bronzegitter geschlossene Vorderseite den Blick auf die im Innern bewahrten Reliquien freigibt.[213]

---

208 Für die außergewöhnliche Nähe Alessandros zu seinem Florentiner Landsmann Neri, den er seit 1560 persönlich kannte, siehe Sanfilippo, 2000.

209 De Luca, 1996, S. 117-121 und S. 123. Dort jedoch nicht gewürdigt ist die zentrale Passage in Razzi, 1589, S. 113 (Anhang, Quelle 390).

210 Für eine Synthese der reformerischen Anstrengungen Antoninos, siehe Moro, 1899, S. 41. Für die posttridentinische italienische Rezeption insbesondere der *Summa historialis* Pierozzis, die 1586 von dem Jesuiten Pierre Madur neu herausgegeben und kommentiert wurde, siehe Flack, 1986, S. 129.

211 Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. XV und Fußnote 59. Siehe Scuola Normale Superiore di Pisa, Archivio Salviati, Libri di commercio e di amministrazione patrimoniale, II, 113, *Quaderno della fabrica della cappella di santo Antonino in San Marco*, (hiernach *Quaderno*) f. 106 recto: „[...] per uno modello dell'altare di uno braccio che si fecie per mostrare al cardinale." Zitiert nach Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. 128.

212 Siehe die bisher in der Forschung nicht gewürdigte Passage in Razzi, 1589, S. 95 (Anhang, Quelle 391).

213 Eine Analyse des Stephansaltares im Kontext der Salviati-Kapelle in de Luca, 1996, S. 118 und 121. Die Autorin übersieht die Bedeutung des älteren Antonino-Grabes als Bindeglied

Die Einbindung in die Kapelle scheint die Orientierung von Giambolognas Antonino-Gisant zu motivieren. Wie die Cäcilienskulptur, die gemeinsam mit dem Altar eines Bildraumes konzipierten Körper der Dominikanerinnen Katharina und Agnes von Montepulciano sowie die für Sfondratos Krypta gemalte Märtyrerin Vannis zeigt auch dessen Haupt zur Evangelienseite. Der römische Katharinengisant hingegen, welcher für einen nicht unmittelbar liturgisch genutzten Ort entstand, ist nach der entgegengesetzten Seite ausgerichtet.

Doch nicht nur hinsichtlich der Aufstellung und der reichen Verwendung von Buntmarmor können zahlreiche Berührungspunkte zwischen den Liegestatuen Cäciliens und Pierozzis aufgezeigt werden. Wie die transtiberinische Plastik lässt auch ihr Florentiner Vorfahr das Bestreben erkennen, eine wirklichkeitsgetreue, dreidimensionale *vera effigies* des Heiligenkörpers zu schaffen. Hierfür boten sich jedoch in Rom günstigere Voraussetzungen als in der Arnostadt: Während sich die Cäcilienplastik zumindest symbolisch auf eine unter Sfondrato erfolgte Rekognoszierung des Märtyrerinnenkörpers beziehen konnte, erfolgte eine entsprechende Aktion unter de' Medici erst nach Vollendung der Statue,[214] deren Guss vor dem 25. Juni 1588 abgeschlossen gewesen sein muss.[215] Dennoch wurden auch in Florenz Versuche unternommen, die Erscheinungsbilder von Leichnam und Statue in größtmögliche Übereinstimmung zu bringen. So konnte sich Giambologna bei der Modellierung seines Antonino-Portraits unmittelbar auf die Totenmaske des Heiligen stützen, die im angrenzenden Kloster von San Marco aufbewahrt ist[216] und deren Aussehen in zahlreichen Terrakottabildnissen verbreitet worden war.[217] Eines von ihnen befand sich auch im Besitz der Witwe des Kapellenstifters Antonio Salviati.[218]

Anscheinend hielten diese Werke die Erinnerung an die Gesichtszüge des Heiligen mit großer Effizienz aufrecht; anlässlich der zeremoniellen Aufbahrung von dessen unversehrtem Körper in San Marco spricht nämlich Buoninsegni von einer Wiedererkennung des Antlitzes, das mit dem allgemein verbreiteten Bildnis übereinstimme.[219] Er bezieht sich auf die kurz vorher

---

zwischen den beiden Anlagen und leitet den Altar Giambolognas direkt vom Stephansaltar her.

214 Flack, 1986, S. 70.

215 Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. XVIII nach *Quaderno*, f. 75 verso, „[…] per gettatura e bronzo del Santo Antonino che va nell'altare sopra il sepolcro".

216 Orienti, 1962, Spalte 104-105. Flack (1986, S. 70) nennt die Totenmaske als mögliche Bildquelle, hält sie aber – irrigerweise – für verloren.

217 Flack, 1986, S. 70.

218 Flack, 1986, S. 247, Fußnote 20 nach ASF, Eredità Salviati, filza 73, inserto 11.

219 Anhang, Quelle 392. Vgl. auch Buoninsegnis (*Descrizzione*, 1589, S. 20-22) Erwähnung von Antoninos „[…] corpo sacro […] da tutti con ammirazione riconosciuto, come quello, che ritiene tutta l'effigie del volto suo." Vgl. Kapitel 11.

beschriebene Rekognoszierung der Heiligenreliquien durch de' Medici am 15. April 1589.[220] Hinsichtlich des Erscheinungsbildes Antoninos hatte das Öffnen des Sarkophages einen Nebeneffekt: De' Medici nahm nämlich eine Umkleidung des Körpers vor, der als einziges Zeichen seiner erzbischöflichen Würde ein Pallium trug,[221] und hüllte Antonino in seiner Position gemäße und deutlich kostbarere Gewänder als zuvor.[222] Gleichzeitig wurde dem Heiligen ein Saphirring angesteckt,[223] eine Geste, die de' Medici im Frühjahr 1599 am unversehrten Leichnam Filippo Neris wiederholen sollte,[224] den er gleichfalls neu und wesentlich prunkvoller ankleidete.[225]

Selbst wenn diese Episode sicherlich mit dem Topos einer angemesseneren Bestattung der Reliquien begründet und entsprechend der Investitionen in die künstlerische Dekoration als Prachtentfaltung am Heiligengrab gedeutet werden kann,[226] ist ihr Effekt für die Bedeutung der Statue kaum zu unterschätzen: Durch sie wird der Wirklichkeitsgehalt des Bildes deutlich gesteigert. Neben dem Status als *vera effigies* und der räumlichen Verortung der Reliquienpräsentation teilte die Antonino-Skulptur mit der Cäcilienplastik die Funktion, soziale Identität zu veranschaulichen; auch sie sollte das Prestige und die Wirkungsmacht des Heiligen sowie seiner Überreste dauerhaft mit Persönlichkeiten der Florentiner Gesellschaft verbinden. Den Ereignissen in Trastevere entsprechend involvierte auch die rituelle und zeremonielle Rahmung des Körpers Pierozzis verschiedene Instanzen des öffentlichen Lebens.

Die Fernwirkung der Stiftung und des in ihr bestatteten Antonino wird hierbei nicht nur durch ihre spektakuläre Einweihung im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten, sondern auch durch eine reiche literarische Produktion garantiert, für deren Drucklegung bei dem Florentiner Verleger Bartolomeo Sermartelli die Salviati aufkamen.[227] Gleich vier Autoren traten

220 De Luca, 1996, S. 116.

221 Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 17: „Fu trovato vestito semplicemente, co l'habito solo della sua religione. Ne altro havea, che lo dichiarasse Arcivescovo, che il pallio, insegna precipua della degnità archiepiscopale."

222 Anhang, Quelle 393. Siehe auch de Luca, 1996, S. 116-117.

223 Da kurz später die Heiligenstatue ausdrücklich erwähnt wird, muss es sich um den Körper selbst handeln. Siehe *Quaderno*, f. 82 verso zitiert nach Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. 95: „[...] per costo di uno zaffiro e legattura per uno anello per santo Antonino, e legattura delle gioie false messe nella mitria della statua di Santo Antonino di bronzo".

224 Anhang, Quelle 394. Siehe auch de Luca, 1996, S. 117 und Kapitel 9.

225 De Luca, 1996, S. 116-117 und Anhang, Quelle 395. Nach Gallonio (1995, S. 308) war Neri ursprünglich „vestito in habito Sacerdotale" begraben worden.

226 Zur Prachtentfaltung, siehe besonders Kapitel 7.

227 Eine Zahlung an Sermartelli in *Quaderno*, f. 99 verso, in Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. 119. Siehe auch de Luca, 1996, S. 116 und S. 133, Fußnote 18, mit einer Auflistung aller Gelegenheitsdichtungen mit Ausnahme Razzis (1589).

hierbei besonders hervor:[228] Der Observant Fra Bonaventura Cignarca, der Kamalduleser Abt Padre Silvano Razzi, Monsignor Ugolino Martelli, Bischof von Glandeva, und schließlich der bereits erwähnte Buoninsegni, welchem der Löwenanteil der Veröffentlichungen zufiel. Die einzelnen literarischen Aufgaben scheinen hierbei von den Salviati koordiniert worden zu sein: Razzi wurde eine Biographie Pierozzis anvertraut, die er um eine kurze Beschreibung der Überführung ergänzte.[229] Wie im Fall von Bosios *Historia* geriet somit auch in Florenz die rituelle Präsentation seines Körpers zum Anlass einer erneuten und intensivierten Auseinandersetzung mit der Heiligenvita, die von dem geistigen Urheber der Kapelle und Freund Giambolognas, Benedetto Gondi,[230] angeregt wurde.[231] Cignarca bereitete am 7. Mai die Feierlichkeiten mit einer Lobrede auf Antonino in der Florentiner Kathedrale vor,[232] während Martelli zwei Tage später die Prozession in San Marco mit einer Predigt empfing.[233] Buoninsegni hingegen pries die Ereignisse nicht nur mit einer lateinischen Ansprache,[234] sondern verfasste zudem noch eine ausführliche Beschreibung der Überführung, die er in ihrem kulturellen und devotionalen sowie in ihrem künstlerischen Kontext würdigte.[235]

Aufgrund seiner herausragenden Fähigkeiten zur intellektuellen Durchdringung und zu einer geradezu plastischen Veranschaulichung der Phänomene ermöglichen seine Beobachtungen eine zeitgemäße Interpretation der Florentiner Begebenheiten und der mit diesen eingeweihten Kapelle, deren Bedeutung kaum überschätzt werden kann. Seine Analyse des Antonino-Kultes und dessen künstlerischer Folgen ist aufgrund ihrer Verknüpfung mit universellen Glaubensinhalten des frühneuzeitlichen Katholizismus problemlos auf den nur wenige Jahre später errichteten Cäcilienaltar übertragbar. Indirekt kompensiert dabei der Dominikaner durch seine fundierte theologische und rhetorische Schulung das für den heutigen Leser zentrale Defizit Bosios, der durch seine

228 Die Bedeutung des vierten Autors, des Kamaldulesers Silvano Razzi, ist bisher in der Kapellenliteratur nicht gewürdigt worden.

229 Razzi, 1589.

230 Zur Freundschaft zwischen Gondi und Giambologna, siehe de Luca, 1996, S. 123.

231 Razzis Widmung (1589, S. 3-4) an Gondi sowie Razzi, 1589, S. 113: „Et in somma niuna cosa è rimas[t]a, alla quale e da loro, e dal molto nobile Benedetto Gondi, il quale in loro vece ha havuto cura di quest'opera infino alla fine; non si sia, non solo pensato, ma pensato, & insieme nobilissimamente data perfezione." Ähnliche Äußerungen über Gondi finden sich auch bei Buoninsegni. Vgl. Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. XXV.

232 Cignarca, 1589.

233 Martelli, 1589.

234 Buoninsegni, *Oratio*, 1589.

235 Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589.

primär antiquarische Ausrichtung weder über die Möglichkeiten noch das Interesse verfügte, Sfondratos Aktivitäten in Santa Cecilia aus der zeitgenössischen Weltanschauung seines Umfelds heraus zu deuten und sich daher als Chronist, nicht jedoch als Geschichtsschreiber qualifizierte.

Für eine Deutung des römischen Monumentes können Buoninsegnis Aussagen zum Pierozzi-Altar in zweierlei Hinsicht angewandt werden. Einerseits erleichtern sie, vor allem im Verbund mit den Vestibülfresken, die Interpretation bestimmter gestalterischer Elemente des Cäcilienaltares, die offensichtlich auf zeitgenössische ephemere Praktiken der Ausstellung des unversehrten Heiligenkörpers zurückgehen. Andererseits ermöglichen sie wie kaum eine andere Aussage ihrer Epoche, die Rezeptionsästhetik der Anlage nachzuvollziehen, und fördern somit deren ikonologische Lesbarkeit.

Bei seiner Beschreibung der Ausstellung des Antonino-Körpers, die durch das entsprechende Fresko Passignanos ergänzt werden kann, würdigt Buoninsegni eingehend den pyramidenförmigen Katafalk, auf welchem der Leichnam mittig vor dem Chor der Florentiner Kirche von San Marco aufgebahrt wurde.[236] Jenen schirmte eine mit Leuchtern bestandene Balustrade, welche, verschiedene Marmorsorten nachahmend, farbig gefasst war. In Gestaltung, Schmuck und Positionierung vor dem Presbyterium scheint sie in Santa Cecilia ihren Nachhall zu finden, obgleich hier die skulpturale Körperimitation nicht erhöht innerhalb eines Geländers, sondern an dessen Seite angebracht ist.

Auch die beiden bronzenen Engelfiguren, welche die römische Marmorplastik bekrönend flankieren, sind in der Ausstellung des Antonino-Körpers in einer leicht variierten Spielart vorweggenommen: Als Teil der ephemeren Architektur gestaltete der Bildhauer Pierre Franqueville (1548-1615) zwei frontal an die Schultern des Erzbischofs heranschwebende und farbig gefasste Himmelsboten.[237] Mit ihren jeweils einander zugewandten Armen hielten diese einen Blütenkranz, aufgrund seiner weiß-roten Farbigkeit wohl aus den traditionellen Rosen und Lilien, über das Haupt Pierozzis. Sie begleiteten den Körper sowohl während der Ausstellung als auch während der Prozession durch die Straßen von Florenz.[238]

Während diese Beobachtungen belegen, dass die Formfindung der transtiberinischen Anlage sich zumindest teilweise auf zeitgenössische Bräuche

236 Anhang, Quelle 384.

237 Namensansetzung nach Boudon, 2005.

238 Dieses wurde in der neueren Literatur zunächst gewürdigt in Nissman, 1984, S. 232. Siehe auch die Zahlung an Francavilla im *Quaderno*, f. 72 verso (Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. 81): „[...] a Pietro Francavilla a conto dello adornamento che fa per la cassa del santo per andare a pricisione [= processione]."

bezog, sind Buoninsegnis Aussagen über deren rituelle und künstlerische Rahmung zum Verständnis der Rezeptionsästhetik des Cäcilienaltars noch weitaus bedeutender. In seiner Beschreibung betont er, wie sehr die Sichtbarkeit der Reliquien und insbesondere des Antlitzes die Betrachter erfüllte.[239] Sie wird ihm zum Hauptgrund für die Massenwirkung von Pierozzis Überführung und Ausstellung. Auch die Anfertigung der wirklichkeitsnahen Liegestatue, die eben diese Möglichkeit zur Körper-Schau fortführt, kann durch sie begründet werden. Die Analyse bestimmter gestalterischer Charakteristiken der Kapelle gestattet eine noch weitergehende Überlegung, die von Buoninsegni zwar impliziert, aber nicht ausgeführt wird: Das aus der Betrachtung des Körpers erwachsende – und somit auch mit seiner Statue assoziierte – Glücksgefühl steht in direktem Zusammenhang mit christlicher Auferstehungshoffnung.[240]

Durch sie kommt der Heiligenfigur als Verkörperung eines zentralen Glaubensinhaltes eine herausgehobene Stellung im Kapellenganzen zu,[241] welche der spezifischen Funktion des Sakralbaus entspricht: Ebenso wie die von Paolo Camillo neu gestaltete Basilika erfüllt das von den Salviati-Brüdern gestiftete Familienmausoleum die Aufgabe eines repräsentativen Grabes.[242] Diese zentrale Nutzung des Monumentes spiegelt sich nicht zuletzt im Einklang von Architektur und Dekoration, deren Ikonographie eine Auferstehungserwartung und ein mit dieser verbundener Eingang ins himmlische Reich beherrscht. Ein solches Aufwärtsstreben wird insbesondere entlang einer auf den Hauptaltar zentrierten Achse deutlich, welche in Giambolognas ursprünglicher Konzeption die Liegestatue mit dem zentralen Gemälde Alessandro Alloris und darüber hinaus mit der Kuppeldekoration verband.[243]

Obgleich der über der Reliquie angebrachte Altar nicht an der Stirnwand der gewesteten Kapelle steht und somit physisch nicht direkt in die rahmende Ädikula integriert, sondern jener leicht vorangesetzt ist, ergibt sich für den in den Sakralraum eintretenden Betrachter ein dermaßen perfektes visuelles Zusammenspiel der beiden Elemente, dass sie gemeinsam wahrgenommen werden. Alloris Bild erhält so den Status einer Altartafel.[244] Es zeigt die *Begegnung des auferstandenen und aus der Vorhölle zurückkehrenden Christus mit seiner Mutter*

239 Anhang, Quelle 396.

240 Anhang, Quelle 397. Für eine theologische Parallele bei Kamillus von Lellis, siehe Kapitel 1. 3.

241 Flack (1986, S. 131) nennt die Liegestatue den „focal point of the entire chapel".

242 Zur Salviati-Kapelle als Grabstätte, siehe etwa Karwacka Codini und Sbrilli, 1996, S. VIII und S. X.

243 So interpretiert das Raumgefüge bereits de Luca, 1996, S. 117-118.

244 De Luca, 1996, S. 117.

und die damit verbundene Befreiung der Gerechten aus der Umklammerung des Todes.[245] Der Maler verknüpft auf diese Weise die Überwindung der Sterblichkeit mit der Rolle der traditionell in der Gottesmutter repräsentierten katholischen Kirche, deren Vermittlung die Gläubigen zur Auferstehung führt.[246]

Eine ideale Fortsetzung dieser Bildlichkeit findet sich insbesondere in dem Feld der Vieleckskuppel, welches in deren westlichem Segment über dem Gemälde Alloris angebracht und wie die Malereien der drei übrigen größeren Abschnitte dem spirituellen Vermächtnis Pierozzis gewidmet ist.[247] Hier freskierte Allori den *Tod Antoninos*. Dieser hatte sich am Kirchenfest Christi Himmelfahrt ereignet, das in jenem Jahr auf den 2. Mai gefallen war.[248] Dem zeitgenössischen Beobachter musste diese Koinzidenz bedeutungsträchtig erscheinen, weil sie das Ableben Pierozzis in einen direkten Bezug zur Vita des Erlösers setzte, welcher die jeden Heiligen kennzeichnende *imitatio Christi* noch stärker akzentuierte. Sie war auch während der Umbettung Antoninos rituell betont worden, da man vorübergehend dessen Leichnam auf dem Hauptaltar der Salviati-Kapelle ausgestellt hatte, wo das Messopfer dargebracht worden war.[249] Das Zusammentreffen der Himmelfahrt Christi und des Antonino-Todes bestimmt den zentralen Inhalt des Kuppelfreskos, welches mit dem Spruch „TERRAS RELINQVIT QVO DIE CHRISTVM IN COELVM ASCENDENTEM ADORAT“ treffend kommentiert wird. Allori kombinierte einen dem Irdischen entrückten Christus in der oberen Hälfte des freskierten Kuppelsegmentes mit der Darstellung des aufgebahrten Pierozzi. Im Hintergrund öffnet sich auch in der unteren Bildhälfte eine Säulenarkade ins Freie und gestattet den Blick auf die Himmelfahrt der Seele Antoninos, parallel zu derjenigen

245 Eine zeitgenössische Deutung der Ikonographie in Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 6: „[...] con nuova, e bella invenzione figura nostro signore, quando ritornando trionfante dal limbo, seguito da infinita moltitudine d'anime, [...] apparisce alla santa Maria Vergine beatissima, [...] Ma dietro à Christo immediatamente è un drappello di Santi Padri, [...] i quali par che con molto affetto ringrazino la beatissima Vergine, che per l'opera sua siano stati ristorati i danni, dati da loro.“ Nicht angemessen berücksichtigt in Lecchini Giovannoni (1991, S. 270, Nr. 110), für die Allori in einer nicht narrativen und anscheinend für Italien innovativen Ikonographie die Interzession Mariä bei Christus in der Vorhölle betont. Ihre Überlegungen basieren auf Panofsky (1927, S. 306, Fußnote 107), der von einer allgemeinen Neuheit des Themas ausgeht. Für die Ikonographie können jedoch niederländische Vorbilder angeführt werden. Siehe die linke Diptychonseite von Jan Mostaert im Rijksmuseum Twenthe in Enschede in Friedländer, 1973, Abbildung 6.

246 Flack, 1986, S. 131-133.

247 Flack, 1986, S. 155.

248 Flack, 1986, S. 111-112.

249 Anhang, Quelle 398.

Christi.[250] Das Fresko vereinigte demnach konzeptuell die Liegestatue, welche ursprünglich den Heiligenkörper unter dem Altar vertrat, mit dem auf dem Dossal dargestellten, auferstandenen Heiland und leistet dies noch heute für die Körperreliquie. Entsprechend zur Aufnahme Christi in den Himmel erwartet auch den Leichnam Antoninos eine Wiedervereinigung mit seiner sich schon dort befindenden Seele. Der unversehrte Körper reflektiert bereits auf Erden diese künftige Seligkeit.[251]

In diesem Zusammenhang sind die mit den vier narrativen Segmenten alternierenden Tugendpersonifikationen der Kuppel von Bedeutung. Sie heben diejenigen Charaktereigenschaften Antoninos hervor, auf welche dessen segensreiches Wirken nach dem Tode besonders zurückzuführen ist. Es handelt sich um Religiosität, himmlische Weisheit, Freigiebigkeit und Jungfräulichkeit.[252] Im Hinblick auf das zeitgenössische Verständnis des unversehrten Körpers ist vor allem Letztere von besonderer Bedeutung, weil sie geradezu als dessen Bedingung angesehen wurde.[253] Sie schien dermaßen innig mit der Vorstellung verknüpft, welche seine Umgebung von Antonino hatte, dass jener sogar unter dem Beinamen „il Santo Vergine" bekannt wurde.[254] Auch die zeremonielle Aufbahrung des Erzbischofs im Jahre 1589 sollte diesem Ruhm Nachdruck verleihen, da ein von dem Schriftsteller Pietro Angeli da Barga verfasstes Distichon an der rechten Seite des Katafalks die „unversehrte Ehre der Jungfräulichkeit" im Wirken des Florentiners pries.[255]

Dieser bedeutenden Stellung der sexuellen Enthaltsamkeit im Leben und im Nachruhm des Heiligen ist auch die Anbringung ihrer Personifikation links neben dem östlichen der vier narrativen Kuppelfelder zu verdanken, auf dem die achttägige Ausstellung des wunderwirkenden Leichnams Antoninos dargestellt ist. Da sich während dieser Zeremonie zahlreiche Wunder ereigneten, konnte das Ereignis als Beleg für die *virtus* des Heiligen und seines Körpers gelten, wobei gleichzeitig San Marco als Ort dieser historischen Begebenheit

250 Flack, 1986, S. 155. Siehe auch Anhang, Quelle 399. Für die Vision des „Mönches aus Cestello", siehe zudem Razzi, 1589, S. 90: „E dico di certo al suo creatore, percioche visibilmente uno de' Ticci, monaco converso in Cestello in quella hora stessa, che il santo padre passò, vide sopra quella villa, dentro a una risplendente nuvola un piccol fanciullino levarsi in alto, & a poco a poco andarsene verso il cielo."

251 Zum Zusammentreffen des Konzepts des unversehrten Körpers mit Paradiesvorstellungen, siehe Kapitel 1. 3 und 9.

252 Flack, 1986, S. 123. Siehe auch Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 11-12.

253 Flack, 1986, S. 136. Vgl. Kapitel 9.

254 Flack, 1986, S. 253, Fußnote 21 mit Hinweis auf Cignarca, 1589, S. 6.

255 Pietro Angeli in Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 21: „Ornavit totam miranda modestia vitam./ Atque incorruptus virginitatis honor."

herausgestellt wurde.[256] Nicht zuletzt beschwor Alloris Fresko jedoch auch die historischen Zeugen des unversehrten Leichnams herauf, denen sich 1589 die Teilnehmer der öffentlichen Ehrung Pierozzis anschlossen. Bezeichnenderweise sind der Szene jedoch nicht nur jeweils zwei Personifikationen, sondern auch zwei diese kommentierende Sprüche zugeordnet. Die Jungfräulichkeit wird hierbei um einen leicht variierten Ausspruch Jesu ergänzt, in dem der Erlöser die Keuschheit als Charakteristik der Auferstandenen im Paradies beschreibt (Matthäus 22, 30).[257] Obgleich der Spruch in der Kapelle in stark verkürzter Form als „ERITIS SICVT ANGELI" erscheint,[258] darf davon ausgegangen werden, dass der zeitgenössische Betrachter ihn in seinem ursprünglichen Kontext begreifen konnte.[259] Die Engelgleichheit des unbefleckten und daher unversehrten Körpers dürfte eine weitere Interpretationsgrundlage für die skulpturalen Himmelsboten liefern, welche den Leichnam Pierozzis und den fiktiven Cäciliens begleiten.

Die Traditionsbildung um Antonino erfolgte jedoch nicht nur durch die Vergegenwärtigung seines Wirkens und dessen Parallelisierung mit demjenigen Christi sondern auch durch die Beziehungen zu weiteren Gestalten des religiösen Lebens,[260] unter denen hier insbesondere de' Medici als ein in Sfondratos römischem Umfeld aktiver Protagonist sowie Katharina von Siena gewürdigt werden müssen. Vor allem die an einzelnen Bauwerken angebrachten und von offizieller Seite autorisierten Gelegenheitsdichtungen geben ebenso Aufschluss über die intensive Bezugnahme Alessandros auf seinen heiligen Amtsvorgänger[261] wie über die Parallelen, die aufgrund ihrer bewusst gelebten sexuellen

256 Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 12: „Ma nel vano verso levante si vede condotto nella chiesa di San Marco, dove stette otto giorni dilungo prima che si sepellisse, visitato da tutto il popolo Fiorentino, cosi di dentro, come di fuora, rappresentatovi di molti infermi desiderosi di ricevere la sanità per i meriti del santo."

257 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1561: „In resurrectione enim neque nubent neque nubentur sed sunt sicut angeli Dei in caelo."

258 Flack, 1986, S. 111.

259 In der Literatur zur Kapelle wurden bislang die in der Kuppel angebrachten Inschriften vernachlässigt. Flack (1986, S. 111), der sie zumindest transkribiert, leistet lediglich eine Bestandsaufnahme.

260 Flack (1986, S. 143-151) gelang es, die typologischen Parallelen der in den Marmorstatuen der Salviati-Kapelle dargestellten Heiligen mit den reliefierten Szenen aus dem Antonino-Zyklus aufzuzeigen. Das von ihm beobachtete Prinzip fasste er wie folgt zusammen (1986, S. 143): „The most characteristic trait of each of the six saints also typified an event in the life of St. Antoninus, which is depicted in the relief."

261 Siehe das von Francesco Sanleonini verfasste Distichon der Tür der Kirche von San Niccolò, das Buoninsegni folgendermaßen wiedergibt und kommentiert (*Descrizzione*, 1589, S. 24): „Il distico cosi diceva, alludendo al Cardinale Arcivescovo. Alme sacer Medices,

Enthaltsamkeit zwischen Pierozzi und der spätmittelalterlichen Mystikerin gezogen wurden. Letztere fanden ihren zentralen Niederschlag in einem Distichon Fra Modesto Biliottis,[262] das an der Tür der Kirche des Dominikanerinnenklosters von Santa Caterina da Siena in der Piazza San Marco hing.[263] Es verwies auf die zentrale Tugend der Keuschheit, die Pierozzi mit der Heiligen teilte: „Lege Dich hierher, Jungfrau Katharina, auf den jungfräulichen Sarg, Du reine Lilie unter purpurnen Rosen".[264] Obgleich während der Überführung weitere Hinweise auf die Sieneser Mystikerin und damit auch auf den Einsatz Antoninos für ihr römisches Grab unterblieben, zeigt die Stellungnahme Biliottis deutlich, dass die Tugend der Jungfräulichkeit als Bindeglied zwischen den beiden Dominikanerheiligen gesehen wurde.

Neben dieser historischen Dimension widmet Buoninsegni vor allem dem zeitgenössischen Hintergrund, in den kurz später auch die Überführung des Cäcilienkörpers eingebettet werden sollte, eindringliche Worte.[265] Entscheidend ist seine antiprotestantische Haltung, die verdeutlicht, dass jeder materieller Aufwand bei der Reliquienausstellung ebenso wie die reiche Anteilnahme der Bevölkerung als Apologie katholischer Glaubensinhalte betrachtet werden konnte:[266] Denn die Kirche zeigte so eine Überzeugungskraft, welche auf ihrer vermeintlichen Nähe zu den Naturgesetzen beruhte.

Die irdischen Huldigungen an die Überreste Antoninos deutet Buoninsegni als schwachen Abglanz derjenigen, welche dessen Geist im Paradies erwiesen würden: Wenn man schon jetzt dem Körper Pierozzis solche Ehre zukommen ließe, was für eine Prachtentfaltung müsste man sich dann erst bei der Würdigung seiner Seele im Himmel vorstellen? Denn dort, und nicht etwa im Schoße Abrahams, der in Buoninsegnis Deutung dem Limbus entspricht, sei diese schon jetzt beheimatet. Die Worte des Dominikaners scheinen sich hierbei indirekt auf die bildliche Ausstattung der Kapelle zu beziehen, erwähnen sie doch

---

huic iam se Flora dicavit/ Hunc iterum se se dedicat illa tibi." Diesem entspricht das Tetrastichon der Kirche von San Michele des Fra Modesto Biliotti, „[...] alludendo di piu al Signor Cardinale di Fiorenza, perche ha il suo palazzo quivi e vicino [...]" (Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 25). Es lautet: „Consurge Antonine velox in vota, praecesque/ Et successori coelitus affer opem/ Ut qui hic purpureo praeclarus fulget amictu/ Clarior in caelo fulgeat ante Deum."

262 Für Biliotti, siehe Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 24.

263 Für das Patrozinium der heute zerstörten Kirche, welche bei Buoninsegni nicht eindeutig bestimmt wird, siehe Paatz, I, 1940, S. 434-435.

264 Übersetzung des Verfassers aus Buoninsegni, *Descrizzione*, 1589, S. 26: „Virgineum Catarina superiace Virgo feretrum/ Candida purpureis lilia mixta rosis".

265 Anhang, Quelle 400.

266 Zu dieser Problematik, siehe Kapitel 1. 2 und 7.

explizit die auf Alloris Gemälde dargestellte Vorhölle, welche durch die Himmelfahrt Christi ihre Funktion verloren habe. Doch ihre allgemeine Argumentationsstruktur scheint auch auf den Cäcilienaltar anwendtbar.

Künstlerisch stellt dieser allerdings eine konzeptuelle Weiterentwicklung der römischen und florentinischen Gisants dar, welche beide als Teil einer Sarkophagbedeckung visuell dem Reliquiar zugeordnet sind. Die transtiberinische Plastik hingegen bezieht sich auf malerische und zeichnerische Formen der Körperausstellung, die keine Bindung an ein kodifiziertes architektonisches Genre voraussetzen. Nur durch jene Emanzipation der Skulptur von solch traditionellen Trägern kann diese ihre volle Wirkung auf den Betrachter entfalten. Doch auch über die hier diskutierten graphischen und malerischen Vorstufen, welche funktionell noch an die Situation der Aufbahrung gebunden sind, geht die Liegestatue weit hinaus: In ihrer seitlichen Position verlässt sie jedes konventionelle Erscheinungsbild eines heiligen Leichnams, um sich den Blicken expliziter darzubieten, als es in einer Rückenlage möglich wäre.

Wie ein Wissen um solche Vorbilder nach Trastevere gelangte, muss ebenso Gegenstand von Vermutungen bleiben wie der Grund, warum nun gerade in Rom eine solch radikale Neuerung entstand. Neben der Modalität des Körperfundes dürften künstlerische und kulturelle Legitimations- und Überbietungsstrategien entscheidend gewesen sein. Sfondrato, der sich solcher gewiss bediente, könnte sowohl die römische als auch die florentinische Vorstufe seines Projekts entweder persönlich oder durch Dritte kennengelernt haben. Unter jenen ragt Vanni hervor, der aufgrund zahlreicher Parallelen zur transtiberinischen Plastik und deren architektonischen Rahmung in seinem Werk wohl zumindest den künstlerischen Ausschlag zur Gestaltung des Cäcilienaltars gab.

6. KAPITEL

Merkmale der Statue

Nach dem Entwurfsprozess richtet sich die Aufmerksamkeit nun auf Einzelcharakteristiken der Statue, die nicht nur deren herausragende künstlerische Qualität, sondern auch Vorstellungen erkennen lassen, welche deren Genese und Rezeption bestimmen sollten. Unter diesen treten die drei Schnittwunden am Hals der Jungfrau hervor, die schon aus einiger Entfernung erkannt werden können (Abbildung 5). Die Rolle des Nackens wird umso mehr betont, als der Betrachter, welcher den Ausdrucksmittelpunkt der Plastik sucht, diesen als nahe liegende Alternative zum Antlitz wahrnimmt. Denn neben den Händen und dem linken Fuß bietet sich nur noch dieser Körperteil dem Blick unverhüllt dar.

Überdies legt der am Kopf befestigte, aber vom Körper weg unter die Stirn geschlungene Schleier die Wunden frei. Zwei der drei Einschnitte sind bloße Ritzungen; sie erscheinen lediglich an der nach oben gekehrten Rückseite des Halses und verlaufen nicht über dessen gesamte Breite. Dagegen zeigt der dritte und sicherlich letzte – neben der brutalen Henkersgewalt – die wahre Todesursache der Märtyrerin an: Durch einen Gerinnsel Körperflüssigkeit wird Cäciliens Verbluten vergegenwärtigt. Die Wundenzahl erklärt sich aus der *passio*: Der Scherge hatte dreimal vergeblich versucht, den Kopf der Jungfrau vom Rumpf zu trennen.[1] Mit dem letzten Hieb war sein gesetzlicher Handlungsspielraum ausgeschöpft: Laut einem bei Bosio nicht weiter kommentierten römischen Gesetz konnte eine Hinrichtung nach dem dritten ergebnislosen Versuch nicht fortgesetzt werden.[2] So erlag die Jungfrau ihren Blutungen.

Die Dreiheit der Halswunden gehört zur traditionellen Cäcilienikonographie. Sie findet sich etwa in den Fresken von Sant'Urbano alla Caffarella, die in Aquarellkopien im Kodex Barberinus latinus 4408 der Biblioteca Apostolica Vaticana überliefert sind.[3] Blatt LXV zeigt links unten die versuchte Hinrichtung:[4] Die Jungfrau kniet in ihrem Badezimmer, welches durch den

1 Für den Beginn von Cäciliens Leidensweg, siehe Kapitel 3. 2.

2 Bosio, 1600, S. 26: „Hoc cum audisset Almachius misit, qui eam in ipso Balneo decollaret; quam cum spiculator tertio ictu percussisset, caput eius amputare non possit; sic autem seminecem eam cruentus carnifex dereliquit; (nam apud veteres lex erat eis imposita, ut si in tribus percussionibus non decollaretur amplius percutere non audebat)."

3 Zu diesem Zyklus, siehe grundlegend Waetzoldt, 1964, S. 78-80.

4 Waetzoldt, 1964, S. 79, Nr. 1128.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-008

Ofen zum Wasserwärmen in der linken Bildseite als solches gekennzeichnet ist, und erwartet den dritten Hieb. Die Folgen der zwei Vorherigen sind bereits sichtbar. Im Bildfeld nebenan ist Cäciliens Begräbnis dargestellt; die Heilige weist deutlich drei Verletzungen auf. In diesen scheint ein Hinweis auf die Trinität zu liegen, der zumindest in der frühen Neuzeit so verstanden werden konnte.[5] Exemplarisch hierfür ist das Verhalten von John Tiptoft, Graf von Worcester und einer der frühen Humanisten Englands, der vor seiner Hinrichtung bat, ihn zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit mit drei Schlägen zu enthaupten.[6] Auch die literarische Überlieferung zur Märtyrerin kennt drei Wunden: So betont Baronio den dreifachen Henkersschlag.[7] Bosio besteht in seiner Beschreibung des Cäcilienkörpers ebenfalls auf den drei Hieben, welche die Jungfrau um drei Tage überlebte.[8]

Sowohl die Dreizahl der Wunden als auch das allmähliche Verbluten der Märtyrerin werden ab 1600 vermehrt rezipiert und sind bis heute in der Basilika gegenwärtig.[9] Erstere wird zur symbolischen Ordnungsstruktur, die sich bis hin zu den Gruppen der Bronzereliefs (Abbildungen 54-55) zieht.[10] Mit ihr wird der Kirchenbesucher schon durch die Schrift unterhalb des zentralen Freskos des inneren Narthex konfrontiert. Jene thematisiert den dreitägigen Todesaufschub, den Cäcilie von Gott erwirkt habe, um ihr Haus in eine Kirche umzuwandeln (Abbildung 40).[11] Das in der Plastik und in Vannis *Cäcilientod* dargestellte Dahinscheiden der Märtyrerin kann somit als Metapher für die Gründung der Basilika betrachtet werden (Abbildungen 5 und 21); Cäciliens Opfer wird zum Gnadenquell für die von ihr konstituierte Gemeinschaft. Die Wunden betonen somit die Verbundenheit zwischen der Stifterin und ihrer Gründung: Schon die bloße Existenz des Sakralbaus gewährleistet deren spirituelle und karitative Positionsbestimmung.

Ähnlich bedeutend ist der ursprünglich Cäciliens Kopf und Hals bedeckende Schleier, der nun als Spur des Gewaltaktes das einst züchtig Verborgene zumindest teilweise entblößt und damit die Abwendung der Jungfrau vom Betrachter als letzten verzweifelten Versuch charakterisiert, ihre Intimsphäre

5 Beispiele der Epoche Sfondratos finden sich in Kapitel 8.

6 Huizinga, 1965, S. 497, Fußnote 2. Siehe auch Huizingas allgemeinen Kommentar zum Zeitkontext, S. 210-211.

7 Anhang, Quelle 167.

8 Siehe die oben zitierte Passage sowie Anhang, Quelle 169.

9 Cesare Franciotti, der in Kapitel 11 gewürdigt wird, diskutiert bereits 1600 diese Phänomene ausführlich.

10 Zu Todesaufschub und Bronzereliefs, siehe Kapitel 4. 1.

11 Hierzu auch Kapitel 3. 1 und 10.

zu schützen.[12] Er findet weder im Brief Paschalis' I. noch in der Heiligenlegende Erwähnung und erscheint wohl daher auch nicht in Raffaels Darstellung der Märtyrerin (Abbildung 45). Auch das Haupt der Maria Magdalena des Urbinaten konnte in dieser Hinsicht kein Vorbild für die transtiberinische Skulptur bieten, denn die Haare der Büßerin sind hier nur dürftig von einem – überdies transparenten – Tuch bedeckt, welches deren Sinnlichkeit kaum zu hemmen vermag. Entsprechend verzichten die an Raffael orientierten Cäciliendarstellungen Renis völlig auf die Darstellung einer solchen Kopfbedeckung der Jungfrau.[13] Sie erscheint jedoch sowohl in einigen Fundberichten[14] als auch in Bosios Beschreibung der Statue.[15] Baronio erwähnt dagegen lediglich, dass der gesamte Cäcilienkörper in einen seidenen Schleier gehüllt war, unter dem er nur die groben Umrisslinien der Figur erkennen konnte – oder wollte.[16] Darüber hinaus beeinhalten jedoch das verschleierte Haar ebenso wie der verborgene Blick Aussagen über das selbstgewählte Schicksal der Märtyrerin:[17] Um sich vor Anfechtungen zu schützen, lebte Cäcilie ihre wahre Identität so lange im Verborgenen,[18] bis sie die Umstände zum öffentlichen Eintreten für ihre Überzeugungen zwangen. Selbst diese Episode entdeckte jedoch der Welt noch nicht ihren vollen Rang. Der würde erst im Moment der Auferstehung definitiv sichtbar werden, obgleich in einiger Hinsicht das Erscheinungsbild des unversehrten Körpers und dessen Präsentation eine künftige Einkehr ins himmlische Reich vorwegnahmen.[19] Als Erkennungszeichen ihres eigentlichen Ichs dienten hierbei der über die Heilige wachende Engel[20] sowie die himmlischen Blumen, welche nur die Personen sehen konnten, welche das eigentliche Leben der Märtyrerin kannten.[21]

Letztlich unterstreicht das Wissen um eine Zeitstufenfolge, die zur endgültigen Enthüllung des Verborgenen führt, Cäciliens Christusähnlichkeit. Denn auch das Wirken des Erlösers wurde als situationsbezogene Offenbarung

12 Vgl. Kapitel 5. 1.

13 Vgl. Kapitel 3. 1.

14 Anhang, Quellen 157-158.

15 Anhang, Quelle 170.

16 Anhang, Quelle 168.

17 Siehe hierzu auch das Ambrosiuswort von den „keuschen Schleiern der Unschuld" auf S. 311.

18 Siehe hierzu auch Kapitel 1. 4 und 5.

19 Dieses zentrale Anliegen der Statue findet sich in Kapitel 1. 4 und 3. 2.

20 Bosio, 1600, S. 4-6 und 14. Auf letzterer Seite heisst es von Tiburtius als Zeichen seiner erfolgreichen Bekehrung: „Tantam deinceps gratiam consequutus est Domini, ut & Angelos Domini videret quotidie, [...]"

21 Bosio, 1600, S. 6-7.

verstanden. Entsprechend vollzog man sie im Sakralraum rituell nach. So erläutert etwa 1577 – in seinem Traktat über die Mysterien der Fastenzeit – der Sieneser Dominikaner Gregorio Lombardelli den Brauch, Altarretabel und –kreuze mit Tüchern zu verhängen, vom sogenannten Passionssonntag[22] bis zum Gründonnerstag, durch den Hinweis, dass Christus sich in diesen Tagen verborgen gehalten habe, bis der richtige Zeitpunkt gekommen sei. Noch heute verstecke er sich vor den Sündern und vor den Verfolgern seiner Getreuen.[23] Demnach erinnert das Verhüllen des Heiligen nicht nur an den historischen Moment vor Beginn der eigentlichen Passion Christi, sondern wird auch zur Mahnung an den Betrachter, seine Verfehlungen zu bereuen und der verfolgten Kirche zu gedenken. So bereite man sich angemessen auf das Osterfest und die Begegnung mit dem Auferstandenen vor. Dass Lombardelli in seinen Ausführungen erklärtermaßen den Vorstellungen Guillaume Durands, des Bischofs von Mende, folgt, bezeugt die Aktualität dieses mittelalterlichen Denkers für das Italien der Gegenreformation.[24]

Neben dem Kopf weisen besonders die Hände Cäciliens, welche der Ärmel noch besonders akzentuiert, eine intensive Bewegtheit auf (Abbildung 6). An der rechten Hand sind die ersten drei Finger ausgestreckt, an der linken nur der Zeigefinger. Über die fiktive Bildoberfläche hinaus überragt die Rechte sogar den Rand der Plinthe. Neben dem gleichfalls nach vorn geführten Schleier – und aufgrund der stärkeren Präsenz noch deutlicher als dieser – spricht sie hierdurch den Betrachter an. Solche Elemente vertiefen optisch den Binnenraum und entsprechen hierin der Ästhetik Caravaggios.[25] Im Falle der Statue unterliegt ihr Einsatz allerdings einer deutlich erkennbaren Regelmäßigkeit und kompositorischen Hierarchie: Die fast auf der Mitte der Skulptur in den Kirchenraum reichende Hand, deren leichte Verlagerung nach unten durch den Seraphkopf aus vergoldeter Bronze im Rahmen aufgefangen wird, akzentuiert die Mittelachse der Kirche und des Tabernakels, wogegen der Schleier den Kopf als intellektuelles Zentrum der Figur auszeichnet. Zudem wird die Wirkung der rechten durch die linke Hand wieder abgemildert, weil das Auge des Betrachters

22 Es handelt sich um den dem Palmsonntag vorausgehenden Sonntag.

23 Lombardelli, 1577, S. 43 verso: „[...] sino à tanto che venisse l'hora sua. E non solo si cansò alhora, ma si cansa tutto il giorno, & si nasconde da[i] peccatori, e da i persecutori de suoi fedeli amici. E per ciò in memoria di questo si coprono le figure, e le Icóni sopra gli altari, & in soccorso de perseguitati membri di CHRISTO si fa oratione alla Messa."

24 Der Untertitel seines Werkes lautet: „Con somma brevita spiegati in lingua Fiorentina dall'Opera de divini officij del R.[everendo] Guglielmo Durando." Siehe auch die Widmung des Verlegers Giorgio Marescotti an Niccolò Gaddi vom 29. Februar 1577. Vgl. Lombardelli, 1577, S. 3.

25 Für diese Affinität zu Caravaggio, siehe Fruhan, 1987, S. 210-211.

an deren gestreckten Finger entlang die Figur hinabgleitet. Die starke Gestik beider Hände unterstreicht die fortdauernde, aber versteckte Lebendigkeit eines Körpers, der sich dem Tod nur auf den ersten Blick zu beugen scheint. Künstlerisch ist diese darstellerische Brechung einer an sich toten Figur durch sprechende Gesten dem Christus von Michelangelos *Pietà* verwandt (heute Rom, St. Peter, Kreuzkapelle), dessen Gestaltung der linken Hand auf den vermeintlichen Beginn einer Rede – und damit sicher auf den des ewigen Lebens – verweist.[26] Cäcilie scheint mit dem leichten Anheben des rechten Mittelfingers den Anfang einer ähnlichen Bewegung anzudeuten, welche sie aber mit deutlich geringerer Vehemenz als Michelangelos *Erlöser* durchführt. Weniger verdeckt ist die Zusammenführung der Hände, welche – einer Abzählgeste gleich – den drei gestreckten Fingern ihrer rechten einen ihrer linken Hand zuordnet. Diese argumentative Gebärd kann, besonders durch ihre numerische Übereinstimmung mit den Halswunden und durch die Integration in das von Dreizahlen geordnete System der Basilika, als Anrufung der Trinität gelten.[27] Gleichzeitig spielt sie auf eine Rede über die Dreifaltigkeit an, die sich in der *passio* als zentrale Glaubensaussage Cäciliens gegenüber dem zu bekehrenden Tiburtius findet.[28] Nicht einmal der Tod kann die Verkündigung dieser Botschaft gefährden.

Eine solche Verbildlichung der Dreifaltigkeit stellt keinen Sonderfall dar. In dem Gemälde *Die drei Kammerherren vor dem heiligen Markus* (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie) Tintorettos (eigentlich Jacopo Robusti, um 1518-1594), das sich ursprünglich im ersten der Räume des Magistrato dei Camerlenghi del Comune in deren venezianischem Palast am Rialto befand, wird eine solche Geste des Evangelisten gleichzeitig zur Ermahnung:[29] Markus berührt mit den ausgestreckten Fingern seiner rechten Hand die gleichfalls gespreizten seiner Linken und ordnet dabei den Zeigefinger seiner Rechten dem Mittelfinger seiner Linken so zu, als hätte er gerade drei Finger abgezählt. Dieses Stadium ist jedoch bereits vergangen, denn nun berührt der Mittelfinger der Rechten gerade den Ringfinger der Linken. Eine Geste folgt der anderen. Der Sockel der Markusfigur verdeutlicht sprachlich diese Aktion: Hier erscheinen die Wappen der drei amtierenden Kammerherren mit der Jahreszahl 1569 und dem Motto „TRES ET UNUS" („Drei und einer"), welches als Aufforderung zu verstehen ist, eine ebenso unzertrennliche Einheit wie die Dreifaltigkeit zu bilden. Ihr ist die Warnung

26 Zu einer solchen Interpretation der *Pietà*, siehe grundlegend Schwedes, 1998, S. 79-80.

27 Guéranger, 1849, S. 311.

28 Anhang, Quelle 267.

29 Hadeln, 1912, S. 163-171. Hinweis im Eintrag von Erich Schleier in Bock, 1978, S. 441-442, Nr. 316.

„PENSATE LA FIN“ beigeordnet, mit der vor allem die Amtsnachfolger zu verantwortlichem Handeln aufgefordert werden; am Lebensende werden sie Rechenschaft für ihre Taten ablegen müssen.[30]

Ein ähnlich zeichenhafter Diskurs, auch hier um eine präzise theologische Komponente bereichert, findet sich in der *Verklärung Christi* Lottos in der Pinacoteca Civica zu Recanati. Es handelt sich um einen gestischen Dialog zwischen Christus und Elias, in welchem der Prophet zwei Finger seiner linken Hand einem seiner Rechten zuordnet, der Erlöser hingegen ihm mit drei Fingern seiner Linken antwortet. Die Gebärde des Elias kann als Frage nach der doppelten Natur Christi interpretiert werden, in der die göttliche und die menschliche Natur vereinigt sind. Der Heiland verweist zudem auf die Dreifaltigkeit.[31] Um vollständig verstanden werden zu können, verlangen die Gemälde Lottos und Tintorettos wie die Cäcilienfigur einen Betrachter, der sich auf eine nicht-standardisierte Gestik einlässt und ihre Besonderheit ergründet. Die Rezeption wird somit in eine stark intellektuelle Dimension gelenkt. Sie rechtfertigt den methodischen Zugang dieser Untersuchung, welche die Cäcilienstatue auch als eine Synthese von Zeichen würdigen will.[32]

Eine besondere künstlerische Qualität der Figur liegt im Ausdruck einer Eigenschaft, welche dem Körper schon in den frühesten Berichten durchgängig bescheinigt wird: eine außergewöhnliche Lebendigkeit – im offenkundigen Widerspruch zu der Tatsache, dass man einen Leichnam vor sich hatte.[33] Sie drückt sich insbesondere in dem scheinbar bewegten Leib, der momentbezogenen Pose sowie in dem starken Gefühlseindruck aus, welchen die Plastik beim Betrachter hinterlässt. Ein *avviso* insistiert sogar auf dem „noch frischen Blut“, welches auch der Figur besondere Wirklichkeitsnähe verleiht.[34] Neben einer detaillierten Erfassung der Pose gibt zudem die Beschreibung Baronios ein Erscheinungsbild wieder, welchem auch die Statue entspricht, nämlich „eher das Bild einer Schlafenden denn das einer Toten“, die „sittlich ihre Knie zusammenzieht“ und insgesamt einen jungfräulich züchtigen Eindruck erweckt.[35] Cäcilie übte demnach eine Selbstkontrolle aus, die sogar im Ruhezustand nicht zur Aufgabe an die Affekte bereit war und daher die Glieder einer strengen Ordnung unterwarf. Eine geschlossene Kontur und eine den gesamten Körper

30 Schleier (in Bock, 1978, S. 441) bezieht die Warnung auf das Ende der Amtszeit, doch angesichts des Heiligen ist eher an eine überzeitliche Dimension zu denken.

31 Gentili, 1985, S. 187 und S. 189.

32 Vgl. Kapitel 7.

33 Für die Fundberichte, siehe Kapitel 1. 3.

34 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 112. Vgl. Kapitel 1. 3.

35 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 168. Vgl. Kapitel 1. 3.

durchziehende Spannung werden so auch ikonologisch bedingte Vorgaben an die Statue.[36]

Ähnlich äußert sich Bosio, obgleich seine Beschreibung insgesamt eher technisch bleibt und wesentlich weniger ausdeutet. Gerade daher ist seine psychologisierende Deutung des Kunstwerkes umso bemerkenswerter: Er beschreibt die Plastik als „mit dem Haupt zur *confessio* gewandt, so als wolle sie dem Anblick der Anwesenden entfliehen",[37] obwohl er vorher vom Körper gesagt hatte, dass dessen „Nacken sehr gebogen sei und das Gesicht auf dem Boden aufläge wie bei einer Schlafenden".[38] Bosio deutet also dieselbe Pose auf zwei verschiedene Arten, die zwar im Bild, aber nicht in der Wirklichkeit miteinander verbunden werden können. Bezeichnenderweise ist seine Reliquieninterpretation der Baronios verpflichtet. Für die der Statue fand sich aber kein literarisches Modell, dem er hätte folgen können. Da Bosio als Sprachrohr Sfondratos fungiert, kann und soll die Pose der Figur in der Basilika gleich mehrere Funktionen wahrnehmen. Die Wendung zur *confessio* weist auf die räumliche Nähe zwischen Skulptur und Körper hin. Gleichzeitig leistet sie eine Betrachteransprache, die umso effektvoller wirkt, je weniger sie gewollt scheint: Scheu meidet Cäcilie den Herantretenden. Bereits während der Entstehung der Plastik wurden demnach das ungewöhnliche Bewegungsmotiv des Kopfes und das nicht erkennbare Gesicht als wesentliche Aspekte bewertet, welche verstärkt an die Gefühlswelt des Rezipienten appellierten.

Die beiden erzählerischen Momente des Schlafens und des Abwendens betonen vorübergehende, situationsgebundene Erscheinungsformen.[39] Da sich diese jedoch als Seinszustände wechselseitig ausschließen, hinterfragt deren Gleichzeitigkeit die Wirklichkeitsnähe der Plastik. Gerade diese Polarität hatte schon die Betrachtung des jungfräulichen Körpers gekennzeichnet, bei dem die Zeugen verwirrt festhielten, dass sein Erscheinungsbild nicht dem einer Toten entsprach. Diese Verunsicherung gegenüber einer eigentlich unproblematischen Sinneserfahrung kennzeichnet – neben anderen Faktoren – die Entdekkung als Wunder. Hierzu kam noch die Anspielung auf weitere Lebensmomente: Während der sanfte Glanz des porösen Steins und die engelgleiche Schwerelosigkeit des Körpers dessen Auferstehung vorwegzunehmen scheinen,[40] weisen Halswunde und Gestik auf das Dahinscheiden der Märty-

36 Dies dürfte ein weiterer Grund sein, warum die letztlich als Antikenrezeption fassbaren Opferdarstellungen keine Anwendung in der Konzeption der Figur fanden. Siehe Kapitel 3. 1.

37 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 170.

38 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 169.

39 Zu theologischen Deutungen dieses Sachverhalts, siehe Kapitel 7 und 8.

40 Vgl. Kapitel 5 und 7.

rerin. Die letztgenannten Darstellungselemente entsprachen in besonderer Weise ästhetischen Vorlieben der Epoche: In einer ikonographischen Skizze zur Ausstattung seiner Kapelle in San Luigi dei Francesi mit einem *Martyrium des heiligen Matthäus*, das Caravaggio wesentlich später und wahrscheinlich unmittelbar vor der Entdeckung des Cäcilienkörpers realisierte (Abbildung 91), verlangte Kardinal Mathieu Cointerel wohl um 1565 ausdrücklich, dass man das Sterbemoment des Apostels male und nannte hierfür ästhetische Gründe.[41] Gerade die erzählerische Darstellung dieses Übergangszustandes, welcher in der Cäcilienstatue impliziert ist, von Cointerel gefordert und von Caravaggio bravourös gelöst wurde, schien dem Auftraggeber ein Garant künstlerischer Qualität. Auch theologische Gründe, wie sie etwa Baronio 1564 anführt, legitimieren diese Präferenz.[42]

Doch vielleicht ging es bereits dem Kardinal nicht nur um die Erzeugung narrativer Spannung. In der Kunsttheorie der Epoche finden sich nämlich Zeugnisse, welche die Qualität von Bildwerken gerade aufgrund der Ambiguität des dargestellten Seinszustandes loben: Francesco Bocchi (1548 – 1613 oder 1618) äußert sich in Anlehnung an Petrarca bewundernd über in Statuen dargestellte Körper, die noch im Tod so lebendig von ihrer Tugend oder Kraft kündeten, dass sie durch ihre Wirkung gewissermaßen die ihnen erzählerisch auferlegten Grenzen überschritten.[43] Entsprechend hatte schon Michael Psellos im 11. Jahrhundert eine Ikone der Kreuzigung beschrieben: Die künstlerische Qualität ließe den toten Christus lebendig erscheinen; so sehr sei das Bild selbst „in Bewegung".[44] Solche Traditionen formulieren eine ästhetische Erwartungshaltung. Diese zunächst rein kunstimmanente Betrachtung bietet bei manchen Themen auch Gelegenheit zum Ausdruck einer theologischen Überzeugung: Da ihn das Paradies erwartet, fällt der heilige Körper niemals wirklich dem Tod anheim.[45] Es handelt sich lediglich um ein Übergangsstadium. Caravaggio dürften solche Vorstellungen nicht fremd gewesen sein. Denn selbst die brutale Henkersgewalt vermag nicht, seinem Matthäus die Paradiespalme zu nehmen. Durch die Verheißung des ewigen Lebens verlieren somit der Todesmoment und das Martyrium ihre unheilvolle Bedeutung. Eine verwandte Auffassung vertritt Renis *Enthauptung* (Abbildung 19).[46] Im Gegensatz zum

41 Cointerel zitiert nach Marini, 2001, S. 433: „[...] et si crede sara più secondo l'arte farlo nell'atto dell'ammazzare pero che habbi ricevuta q[u]alche ferita et gia sia cascato o in atto di cadere ma non ancor morto".

42 Hierzu ausführlich Kapitel 10.

43 Grundlegend Vossilla, 1996, S. 44.

44 Gautier, 1991, S. 10-12 für den Text (Kommentar *ibidem*, S. 14).

45 Zu dieser Vorstellung, siehe ausführlich Kapitel 8.

46 Für weitere Elemente der Präsenz Caravaggios im Œuvre Renis, siehe Kapitel 3. 2.

Matthäusmartyrium reflektiert allerdings das für Sfondrato ausgeführte Werk ein solches Konzept nicht nur gedanklich, sondern auch formal, da es das Abbild der Heiligen auch kompositorisch aus dem erzählerischen Kontext herausnimmt.[47]

Obgleich Erzählendes in der Figur als künstlerisches Mittel eingesetzt wird, um – zeitgenössischen Vorstellungen entsprechend – deren Überzeugungskraft zu steigern, reicht ein solches Kriterium letztlich nicht aus, um diese erschöpfend zu charakterisieren. Bereits Bosio erwähnt in seiner Beschreibung des Körpers drei historische Situationen, in denen jener in jeweils unveränderter Form den Betrachtern erschienen war: den Todesmoment der Heiligen, deren Begräbnis in den Katakomben und schließlich die Neubestattung durch Paschalis I.[48] Die Umgebung der Statue ließ noch an weitere Episoden der Cäcilienvita denken: das häusliche Leben der Jungfrau,[49] deren Folterung im eigenen Bad,[50] den Auftrag zur Kirchengründung und die Beisetzung durch Sfondrato.[51] Darüber hinaus erinnern die Handhaltung der Heiligen an ihr Bekenntnis zur Dreifaltigkeit, ihre Halswunden an den Hinrichtungsversuch.

Die Cäcilienstatue gibt trotz aller narrativer Anspielungen ein durch die Jahrhunderte unverändertes Erscheinungsbild des Körpers wieder. Sie evoziert damit eine überzeitliche Dimension, welche die alltägliche Erfahrung von Geschichte als einer Ereignisfolge aufhebt: Die Heiligen sind dauerhaft gegenwärtig. Ein solches Verfahren entspricht einem zentralen Ziel der frühchristlichen Märtyrerverehrung: Hatten die Blutzeugen das in der Bibel überlieferte Wirken Gottes in ihre Epoche getragen, konnte – im Nachvollzug ihrer Taten – ihre Anwesenheit erlebt werden. Die Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit wurde so aufgehoben. Da die mit den Heiligen verbundene Paradiesgewissheit außerdem eine Aussage über die Zukunft ermöglichte,[52] fanden in deren Kult und an dessen Stätte alle drei Zeitstufen zur einer symbiotischen Parallelität.[53] Victricius von Rouen hatte von den Märtyrergebeinen behauptet, dass jedes ihrer Fragmente „durch ein Pfand mit der gesamten Ausdehnung der Ewigkeit verbunden sei."[54] Kurz vor der Entstehung der Cäcilienstatue

47 Für vergleichbare Phänomene in Santa Cecilia, siehe auch die Kapitel 4. 2 und 5. 2.

48 Anhang, Quelle 169.

49 Vgl. Kapitel 3. 2.

50 Vgl. Kapitel 3. 2.

51 Vgl. Kapitel 1. 3.

52 Brown, 1981, S. 78: „At their [= the martyrs'] graves, the eternity of paradise and the first touch of the resurrection come into the present."

53 Grundlegend Brown, 1981, S. 81.

54 Zitiert nach Brown, 1981, S. 78 (Victricius von Rouen, *De laude sanctorum*, PL 10. 452B).

wurde eines von Circignanis und Matteo da Sienas Martyriumsfresken in Santo Stefano Rotondo mit einem Motto kommentiert, welches geradezu auf diesen Zustand anzuspielen scheint: „Visi sunt oculis insipientium mori." („In den Augen der Toren scheinen sie tot zu sein").[55]

Auch das für die Gestaltung der Statue verwendete Material bricht deren erzählerischen Gehalt: Indem es das Dargestellte abstrahiert, verweist es auf den Kunstcharakter der Repräsentation.[56] Es handelt sich hierbei um weißen, pentelischen Marmor, den man wohl durch die Verwendung einer Spolie gewann. Er kontrastiert die schwarze Nische und betont sie daher umso stärker. Da Bosio in seiner Beschreibung der Statue und ihrer Umgebung eine große Sensibilität für Farbwerte zeigt, die sich sprachlich in der Antithese des „schwarzen Steins" des *loculus* und der Statue „aus leuchtendstem parischen Marmor" ausdrückt,[57] scheint eine Entscheidung für einen solchen Gegensatz bewusst getroffen worden zu sein, zumal man auf eine farbige Fassung oder den Einsatz verschiedener Buntmarmorsorten verzichtete.[58] Bei einer solchen ästhetischen Entscheidung mag die außerordentliche Wirkung des Schwarz-Weiß-Wechselspiels der Ziboriumssäulen, das bereits 1588 von Ugonio gepriesen worden war,[59] eine Vorbildfunktion eingenommen haben. Da diese in der Restaurierungskampagne Sfondratos nochmals – wie schon 1584 – gereinigt, geglättet und ihre Basen und Kapitelle vergoldet worden waren,[60] muss ihr chromatischer Effekt deutlich verstärkt worden sein. Bosio verwendet jedenfalls in seiner Beschreibung der Säulen dieselbe sprachliche Antithese, mit der er die Plastik und ihre Umgebung voneinander abgrenzt: Jene sind „è lapide nigris, candidisque venis interfuso",[61] während der *loculus* „totus undique nigro

55 Übersetzung des Verfassers. Die Übersetzung „In den Augen der Toren sind sie gestorben" (in: *Die Bibel*, 1980, S. 740) ist mißverständlich. Wie bereits von Monssen (1982, S. 228) ermittelt, der allerdings nicht präzisiert, dass er sich auf ein Teilstück bezieht, handelt es sich um die erste Hälfte eines Verses aus dem Buch der Weisheit (3, 2), hier in leicht abgewandelter Form zitiert nach *Biblia sacra*, II, S. 1005: „Visi sunt in oculis insipientium mori et aestimata est adflictio exitus illorum."

56 Vgl. Kapitel 9.

57 Bosio, 1600, S. 172. Der Autor irrt hinsichtlich der Provenienz des Marmors.

58 Für eine Deutung des gleichen Phänomens in einem anderen Kontext, siehe Baxandall, 1995, S. 92.

59 Vgl. Kapitel 3. 1.

60 Bosio, 1600, S. 171: „Denique columnas quibus ciborium innixum est è lapide nigris, candidisque venis interfuso, diligenter levigatas, atque ab omni sorde vetustatis expurgatas illustravit, basibusque aurum, & capitulis earum illevit." Weitere Eingriffe Sfondratos am Ziborium werden in Kapitel 6 besprochen. Für die Maßnahmen von 1584, siehe Kapitel 3.1.

61 Bosio, 1600, S. 171.

lapide circumvestitur“[62] und die Statue „è Pario marmore candidissimo“[63] gearbeitet ist. Durch den Kontrast der Farbwerte „niger“ und „candidus“ lässt sich damit eine wesentliche Wirkung der Figur und ihrer Aufstellung erkennen.

Angesichts der mit der Skulptur assoziierten Endzeiterwartung mag es gerechtfertigt sein, hierin auch eine bildliche Entsprechung zu der bedeutenden neutestamentarischen Metapher zu sehen, in der Christus als Licht der Welt der Finsternis der Sünde so gegenübergestellt wird, dass Helligkeit das Erkennen des Wahren, Guten und Schönen symbolisiert (Johannes 1, 4-10).[64] Der Erlöser sollte diese Metapher auf seine Nachfolger und deren missionarisches Wirken ausdehnen (Matthäus 5, 14-16).[65] In Bosios – und daher wohl auch in Sfondratos – Gedankenwelt nahm diese Vorstellung zentralen Raum ein. Indem er in der Tradition des frühchristlichen Heiligenkultes, welcher das Opfer von Brennmaterial zu einer Glaubensäußerung erhoben hatte,[66] das Cäciliengrab überreich mit Lampen und Kerzen bedachte, sorgte Paolo Camillo auch für eine Versinnbildlichung dieses Konzeptes.

Bosio verwendet in seiner Cäcilienvita das Wort „candidus“ nicht nur für die Charakterisierung von Kunstwerken. Er verknüpft vielmehr durch den Gebrauch dieses Adjektives seine Beschreibungen mit einer Episode in der Legende, in welcher die Gewänder des frischgetauften Valerian erwähnt werden.[67] Deren Färbung regt den Antiquar zu einem ausgiebigen Kommentar an, der auch Auskunft über Bosios Assoziationen zum Erscheinungsbild der Statue gibt. Dies wird vor allem dadurch ermöglicht, dass der Gelehrte Ausführungen über die symbolische Bedeutung des Farbwertes Weiß bietet, die über die Episode hinaus Grundlagen seiner Vorstellungswelt erkennen lassen. Einige der von Bosio für eine Exegese der Legende herangezogenen Textstellen zeigen eine besondere Beziehung zur Plastik: So bedeuten die weißen Taufgewänder für Alkuin von York die Gnade der Wiedergeburt, die Keuschheit des Lebens und den Schmuck engelhaften Glanzes.[68] Hrabanus Maurus assoziiert sie hingegen

62 Bosio, 1600, S. 172.

63 Bosio, 1600, S. 172.

64 Nie, 1987, S. 171-172.

65 *Die Bibel*, 1980, S. 1092. Die Formulierung „Licht der Welt“ findet sich wörtlich in Matthäus 5, 14.

66 Angenendt, 1994, S. 119.

67 Bosio, 1600, S. 6, für die Episode, und S. 70-72, für den Kommentar. Siehe auch die Taufe Tiburtius' (Bosio, 1600, S. 14 und Kommentar S. 79), wo als Synonym für „candidus“ das Wort „albus“ verwendet wird.

68 Bosio, 1600, S. 71: „Alcuinus cum de baptizatis loquitur: Deinde (inquit) albis induitur vestimentis propter gratiam regenerationis, & castitatis vitae, & angelici splendoris decorem. (Alcuin.[us] de divin.[is] offic.[iis] in sabb.[ato] sancti paschae.)“

mit der christlichen Unschuld und Reinheit, die, nachdem der Fleck der Erbsünde getilgt wurde, bis zum Jüngsten Gericht makellos bewahrt werden müssen.[69] Für beide Autoren symbolisiert die Übergabe weißer Gewänder eine Verpflichtung für einen untadeligen Lebenswandel. Niemand fasste diesen Handlungsimperativ klarer zusammen als der von Bosio ebenfalls zitierte Ambrosius von Mailand:[70] Sein Bild der Taufgewänder als „keusche Schleier der Unschuld" entspricht exakt dem der Cäcilienstatue.

Für Bosio, der sich auf den Römerbrief Pauli bezieht, werden so Kleidung wie Sakramentsempfang zur „Waffe des Lichtes", mit welcher sich die Christengemeinde gegen innere wie äußere Anfechtungen wappnet, um sich auf die Wiederkunft Christi vorzubereiten.[71] Der Apostel fasst diese Endzeiterwartung in folgende Worte (Römer 13, 12), auf die Bosio anspielt: „Die Nacht ist vorgerückt, der Tag ist nahe. Darum lasst uns ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts."[72] In der von Bosio edierten Legende paraphrasiert Cäcilie selbst diese Worte bei Anbruch der Morgenröte, nachdem sie die Taufe des Henkers Maximus sowie von dessen *familia* und Kollegen im Beisein von Valerian und Tiburtius eingeleitet hat.[73] Die bereits in jene Waffen gehüllte Jungfrau kündigt somit nicht nur den künftigen streitbaren Einsatz für den Glauben,[74] sondern auch den Glanz der Offenbarung an. Dieser verbindet das Diesseits mit der Dimension, in welcher die Kontingenzerfahrungen von

69 Bosio, 1600, S. 71: „Rabanus Maurus: Post baptismum autem (inquit) traditur Christiano vestis candida, designans innocentiam, & puritatem christianam, quam post ablutas veteres maculas, studio sanctae conversationis immaculatam servare debet, ad praesentandum ante tribunal Christi."

70 Ambrosius zitiert nach Bosio, 1600, S. 72: „Accepisti post haec vestimenta candida, ut esset indicium, quod exueris involucrum peccatorum, & indueris innocentiae casta velamina, de quibus dixit Propheta: Asperges me Domine hyssopo, & mundabor lavabis me, & super nivem dealbabor." Es handelt sich um den bei Bosio nicht identifizierten, König David zugeschriebenen Psalm 50, 9, übersetzt in *Die Bibel* (1980, S. 640): „Entsündige mich mit Ysop, dann werde ich rein; / wasche mich, dann werde ich weißer als Schnee."

71 Bosio, 1600, S. 72: „Haec sufficiant de albis baptizatorum vestibus, quae (ut ex superius positis Patrum auctoritatibus constat) baptizatorum maculas, & peccatorum sordes baptismatis aqua ablutas fuisse, & abiectis operibus tenebrarum induisse eos arma lucis significabant."

72 *Die Bibel*, 1980, S. 1276.

73 Bosio, 1600, S. 20: „Igitur cum aurora noctis finem daret, facto magno silentio Sancta Caecilia dixit eis: Eia Milites Christi abijcite opera tenebrarum, & induimini arma lucis, certamen bonum certastis, cursum consumastis, fidem servastis; ite ad coronam vitae, quam dabit vobis iustus Iudex; non solum autem vobis, sed & omnibus, qui diligunt adventum eius."

74 Zur metaphorischen Militarisierung des Martyriums, siehe auch Kapitel 1. 3, 7 und 8.

Raum, Zeit und Seinsordnung aufgehoben sind. Bosio scheint dies bereits in der Widmung seines Buches an Sfondrato anzudeuten, indem er den Ausdruck „splendere in publico" verwendet, um die Wirkung des ausgestellten Cäciliensarkophages in der Kirche zu beschreiben.[75] Andere Passagen seiner Exegese verstärken diese apokalyptische Deutung: So tragen die Seelen der Heiligen weiße Stolen und „freuen sich an ihrer Unsterblichkeit" (Offenbarung, 6, 11; siehe auch 7, 9 und 14).[76] Sie versinnbildlichen – so Bosio – „das Geheimnis der auferstehenden Kirche".[77] Diese wird dem Vorbild Christi folgen, der im Moment seiner Verklärung bereits die Herrlichkeit seines Auferstehungskörpers vorweggenommen hatte:[78] Sein Gesicht hatte wie die Sonne geglänzt und seine Gewänder waren weiß wie Schnee erschienen (Matthäus 17, 2). Ihm würde die Kirche der Endzeit entsprechen,[79] von der Christus gesagt hatte, dass „die Gerechten im Reich ihres Vaters wie die Sonne leuchten" würden (Matthäus 13, 43).[80] Bosios Vorstellungen decken sich mit denen seiner Zeitgenossen. Buoninsegni verwendet etwa in seiner *Descrizzione* von 1589 die Verklärung Christi nicht nur als Vorwegnahme der Endzeit, sondern auch als Legitimation der Ehren, welche die Heiligenkörper bereits zu seinen Tagen seitens der Kirche erführen.[81] Diese bemühe sich somit, auf Erden ein Abbild von Gottes Wirken zu schaffen.

Himmlischer Glanz wurde traditionell als Metapher der Heiligenkörper und ihrer *virtus* bemüht und auch im Umkreis Sfondratos so verstanden.[82] Entsprechend schreibt Bischof Jonas von Orléans († 842/843) in seinem *De cultu imaginum*:

> „Wie kostbar und genehm strahlt uns das Fest, und leuchtender ist dieser heilige Tag als alle Tage des Jahres. Er leuchtet heller nicht durch

75 Bosio, 1600, unpaginierte Widmung. Zitiert und kommentiert in Kapitel 7.

76 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, S. 71: „Ipsa (ait) vestimenta sunt stolae albae de quibus scribitur in Apocalypsi (Apo.[calypsis] 6. & 7): Et datae sunt illis singulae stolae albae; singulas modò habent stolae animae sanctorum, de sua beata immortalitate gaudentes; & iterum in eodem: Amicti stolis albis, & palmae in manibus eorum; stolis baptismum, palmis triumphum Crucis insinuat, &c."

77 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, S. 71.

78 So interpretieren es etwa Nie (1987, S. 220) und Angenendt (1994, S. 115).

79 Bosio, 1600, S. 71: „Cuncti vero renati albis induuntur vestibus, ad mysterium resurgentis Ecclesiae, sicut ipse Dominus coram Discipulis transfiguratus est, ut diceretur: Resplenduit facies eius sicut sol, vestimenta eius facta sunt candida sicut nix (Matt.[haeus] 17.[2]); quo facto splendorem, ut dictum est, resurgentis in futurum figuravit Ecclesiae."

80 Angenendt, 1994, S. 115. Übersetzung nach *Die Bibel*, 1980, S. 1104.

81 Anhang, Quelle 401.

82 Vgl. Kapitel 7 und 8.

> verdichtete Sonnenstrahlen, sondern er ist hell vom Licht der Märtyrer erleuchtet, noch über den grellen Blitz hinaus. Die Märtyrer sind heller als alle Sonnen und klarer als die großen Gestirne. Deshalb prangt heute sozusagen der Himmel in größerem Schmuck als die Erde. Bei diesen Vergleichen stoße man sich nicht an der Asche der heiligen Leiber, nicht an dem Staub der Überbleibsel des Fleisches und nicht an den mit der Zeit vergangenen Gebeinen. Vielmehr öffne die Augen des Glaubens und sieh, wie die Überbleibsel in göttlicher Kraft (*virtus*) und von der Gnade des heiligen Geistes umfangen sind und in der Helligkeit göttlichen Lichtes strahlen. Die Strahlen von der Scheibe der höchsten Sonne sendet Christus auf die Erde hernieder, und von den Leibern der Heiligen scheinen sie zurück in hell aufblitzendem Licht; so erleuchten diese Strahlen das Aussehen der Kirche und blenden den Blick des neidischen Teufels."[83]

Durch die Jahrhunderte hindurch blieben entsprechende Vorstellungen gültig. So zeigt etwa die bereits erwähnte Darstellung des *Wulfstan-Martyriums* (Abbildung 51)[84] ein himmlisches Licht, das sich, so die beigegebene Erläuterung, dreißig Tage lang über dem Leib des Ermordeten manifestiert habe. Die der Wirkung der Cäcilienfigur am stärksten entsprechende Textstelle findet sich in einer Episode, die Gregor von Tours überliefert: Der Erzpriester von Néris sucht sich habgierig des Körpers des heiligen Eremiten Patroklus zu bemächtigen. Doch als er sich diesem nähert, sieht er bereits von weitem das Bahrtuch in so überirdischer Helligkeit gleißen, dass er furchterfüllt jeden Gedanken an einen Reliquienraub aufgibt.[85] Nach Gregor, der sich offensichtlich an der spätantiken und insbesondere plotinischen Deutung des Sehvorganges orientiert,[86] strahlt das Tuch als Berührungsreliquie selbst himmlisches Licht aus. Indem es dessen Macht und Heiligkeit anzeigt,[87] bettet es den Körper in eine Tabuzone.[88] Entsprechend erwähnt Gregor auch in anderen Texten wunderwirkenden Glanz, der von einem Körper oder einem Sakralbau

83 Zitiert in der Übersetzung von Angenendt, 1994, S. 118, der auf *Patrologia latina* 106, Spalte 327 C-D rekurriert.

84 Zur Darstellung und ihrem Kontext, siehe auch Kapitel 3. 1 und 7.

85 Nie (1987, S. 174) erwähnt und interpretiert diese Episode aus Gregor von Tours' *Vitae patrum*, 9. 3.

86 Nie, 1987, S. 174.

87 Im Alten Testament gelten Heiligkeit, Macht und Glanz als drei Aspekte eines Phänomens. Vgl. Nie, 1987, S. 170.

88 Dieses Phänomen entspricht dem göttlichen Schutz von Kultbildern. Vgl. Kapitel 9.

ausgeht.[89] Er wird sowohl zur Metapher als auch zum Attribut des Heiligen. Berührungsreliquien können somit auch optisch entstehen.[90] Das geläufige Konzept der Aura eines Ortes oder einer Person dürfte auf entsprechende Vorstellungen zurückzuführen sein. Auf dieser Grundlage ist es möglich, den Glanz von Sfondratos Anlage auch apotropäisch zu deuten.

Das Phänomen beschreibt einen Seinszustand der Erwählten, der – insbesondere im Hinblick auf die oben erwähnten Passagen des Matthäusevangeliums und des Römerbriefes – weitere Komponenten enthält, welche für deren Interpretation von Bedeutung sind. Denn eine Wesensbestimmung als Licht der Welt impliziert auch eine moralische Verantwortung. Die Statue der Märtyrerin ruft damit den sympathisierenden Betrachter zur militanten Apologie des Katholizismus, ja zur Missionstätigkeit auf.[91] Zudem beinhaltet die paradiesische Lichtfülle den Aspekt des Triumphes. Als dessen Urbild kann die Erscheinung des himmlischen Jerusalems am Ende der Zeiten gelten, das wie aus Edelsteinen, Glas und Gold gefertigt wirkt und in Herrlichkeit glänzt.[92] Gott selbst ist seine Sonne, in deren Licht die Völker wandeln (Offenbarung 21, 9-22, 5).[93] Die Altaranlage in Santa Cecilia vereint so Charakteristiken der *ecclesia militans* mit solchen der *ecclesia triumphans*.[94]

Während diese Ausführungen allgemeine Vorstellungen erkennen lassen, welche wahrscheinlich sowohl die Genese als auch die Rezeption von Sfondratos Projekt bestimmten, ist es auch möglich, aus ihnen eine Aussage zur Funktion der religiösen Kunst abzuleiten. Ebenso wenig wie ein Sehvorgang ohne Licht ausgeführt werden kann, ist nämlich – wie Petrus in seinem zweiten apostolischen Brief betont (2. Brief Petri 1, 16-21) – christlicher Glaube ohne die Offenbarung Gottes und das Zeugnis der Evangelien denkbar.[95] Der Gedanke der sinnlich nachvollziehbaren Augenzeugenschaft bestimmt auch die Genese der Cäcilienstatue und ihrer Präsentation.[96]

Die ikonologische Bedeutung des Lichtes bei der Konzeption der Cäcilienstatue entspricht auch dessen gestalterischem Einsatz. Durch die Platzierung

89 Nie, 1987, S. 173-174, nach Gregor von Tours, *In gloria confessorum* 71, für den Heiligenkörper, und *De virtutibus sancti Juliani* 9, für die Kirche des heiligen Julian.

90 Nie (1987, S. 169) spricht von einer „Verwischung" zwischen mentalen und physischen Phänomenen.

91 Vgl. Kapitel 7.

92 Vgl. Kapitel 7.

93 Zur Verbindung von Lichtgedanken und himmlischem Jerusalem, siehe Angenendt, 1994, S. 115.

94 Vgl. Kapitel 9.

95 Anhang, Quelle 402.

96 Vgl. Kapitel 1. 3 und 9.

in einer mit schwarzem Marmor vertäfelten Nische absorbiert die Umgebung der Plastik jede Helligkeit, während der gesamte, nahezu parallel zur Bildoberfläche liegende Märtyrerinnenkörper der von vorn einfallenden Beleuchtung ausgesetzt ist. Auch wenn man sich diese eher als Kerzenflackern denn als regelmäßige Einstrahlung vorzustellen hat, wird damit die Figur dennoch vor einem neutralen Hintergrund monumentalisiert. Das so durch einen dramatischen Helligkeitskontrast geprägte Bildganze beherrscht sie vollkommen. Hier zeigen sich Parallelen zum zeitgenössischen Schaffen Caravaggios, in dem alle dargestellten Elemente außer den handelnden Personen dermaßen ihrer Eigenständigkeit beraubt werden, dass ihnen lediglich der Status eines Attributes zukommt. Zur Realisierung dieser gestalterischen Idee verwendet Caravaggio neben einem reduzierten Farbauftrag und einer auf das Wesentliche beschränkten Palette auch eine starke Kontrastierung innerhalb des Gemäldes, dessen Hintergrund häufig dunkel und bisweilen sogar völlig undefiniert bleibt, während andere, quantitativ weniger bedeutende Elemente, durch grelles Licht dramatisch angeleuchtet, gegen die Bildoberfläche drängen.

Im Gegensatz zur Cäcilienskulptur, die wohl aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer von der Kunsttheorie der Epoche weniger beachteten Gattung keine entsprechende Würdigung erfuhr, wurde Caravaggios Verfahren bereits wenige Jahrzehnte nach dem Tod des Künstlers eingehend gewürdigt. Die bedeutendste Analyse und Bewertung dieses Prozesses, welche sich in ein größeres Phänomen in der europäischen Kunstentwicklung integrieren lässt,[97] findet sich bei Bellori. Der Kunstschriftsteller schildert eine schrittweise Zunahme dunkler Zonen in Caravaggios Gemälden als Entwicklungsprozess des Malers und – in einer anschließenden Passage – als schulbildend.[98] Öffentlich manifestierte sich diese Phase zunächst in der Ausstattung der Contarelli-Kapelle der römischen Kirche San Luigi dei Francesi. Hier ist der Künstler dokumentarisch erstmals am 23. Juli 1599 erwähnt, als er vertraglich die Ausführung der beiden seitlichen Gemälde noch innerhalb des laufenden Jahres übernahm.[99] Da keine Reklamationen bekannt sind und der 4. Juli 1600 als *terminus a quo* der Anbringung der vielleicht schon vorher bekannten Bilder gelten kann,[100] ist anzunehmen, dass diese der Cäcilienstatue chronologisch voraus-

97 Rzepińska, 1986.

98 Bellori (1976, S. 217) beschreibt Caravaggios künstlerischen Werdegang folgendermaßen: „[...] li due ultimi [die Gemälde der *Lautenspielerin* [sic] – bei Bellori ist diese weiblich – und der *Heiligen Katharina von Alexandrien*] sono ancora nelle medesime camere, ma [im Vergleich zum mit diesen aufbewahrten *Konzert*] riescono d'un colorito più tinto, cominciando già Michele ad ingagliardire gli oscuri." Siehe auch Anhang, Quelle 403.

99 Für die Dokumentation, siehe Marini, 2001, S. 436-437.

100 Für die Dokumentation, siehe Marini, 2001, S. 437.

gingen, falls die Planung der Figur erst mit dem Körperfund begann. Während in Sfondratos Titelkirche die Reliquienentdeckung weitaus mehr Aufsehen erregte als die Enthüllung der Altaranlage – und damit deren Wirkung vorwegnahm, gelang Caravaggio in der Contarelli-Kapelle eine künstlerische Sensation. Schon Baglione verzeichnete den ungeheuren Eindruck, den dessen bildliche Neuerung auf die Zeitgenossen machte.[101]

Angesichts dieses Befundes mag man versucht sein, die Cäcilienstatue als künstlerische Reaktion auf Caravaggio zu deuten. Doch bleibt festzuhalten, dass sich die jeweiligen gestalterischen Auffassungen der beiden Werke radikal unterscheiden. So ist der Helligkeitskontrast in der Altaranlage durch die Anspielung auf den lichtlosen *loculus* der Katakomben gerechtfertigt,[102] während er in Caravaggios Gemälden, wo er in der Regel weder durch den Handlungsort noch durch die Handlungszeit begründet wird, zumeist nicht durch mimetische Absichten erklärt werden kann.[103] Die das Bildganze dominierende Dunkelheit ist demnach bei der der Cäcilienstatue durch das Streben nach Wirklichkeitsnähe motiviert, wogegen sie in den Gemälden Caravaggios überwiegend nichtmimetischen Erwägungen verpflichtet scheint. Auch die Lichtinszenierung zeigt eine unterschiedliche Auffassung zwischen Letzteren und der Statue: Die Figuren des Malers brechen die in den Bildraum fallenden Strahlen so intensiv, dass, wie schon Bellori beschrieb, bisweilen sogar ganze Körperteile völlig verschattet werden. Die gleichmäßig ausgeleuchtete Kontur der Cäcilie bleibt dagegen in sich geschlossen. Überdies werden durch das enganliegende Kleid die Möglichkeiten der Schattenbildung begrenzt. Sogar die Spalte zwischen den beiden aufeinander gelagerten Beinen überbrückt ein zur Bildoberfläche drängender Faltenwurf. Dieser kompensiert auch das fehlende Körpervolumen in der Zone, in welcher der linke Unterschenkel unter dem rechten liegt und sich in die rechte hintere Ecke der Plinthe fortsetzt. Selbst wenn sich, wie angedeutet, der Körper nicht in völliger Parallelität zur Bildoberfläche befindet, ist doch die Bewegung in den Hintergrund nur allmählich spürbar: Der Lichteinfall schafft keine Brüche in der Figur, wie es in den zeitgleichen Caravaggio-Seitengemälden von San Luigi dei Francesi geschieht. Cäcilie wird vielmehr in ihrer gesamten körperlichen Präsenz gezeigt, wodurch sich letztlich die künstlerische Gestaltung der Statue weit stärker als in der Contarelli-Kapelle den devotionalen Absichten der Statuensetzung unterordnet.

---

101 Baglione, 1995, I, S. 137.

102 Vgl. Kapitel 7.

103 Für dieses nicht-mimetische Kriterium, siehe Rzepińska, 1986, S. 99.

7. KAPITEL

Rahmung und Aufstellung der Plastik

Obgleich die Cäcilienstatue vollplastisch gearbeitet ist und bisweilen unabhängig von ihrem Aufstellungsort rezipiert wurde,[1] beruht ihre Wirkung auch auf der Präsentation in einer eigens entworfenen Rahmenarchitektur, in welche bedeutende ältere Ausstattungsstücke der Basilika integriert wurden. Bosios detaillierte Beschreibung dieser Eingriffe ermöglicht nicht nur den Umfang der Restaurierungskampagne, sondern auch deren ästhetische und kulturelle Leitbilder zu begreifen. Zudem wird eine rezeptionsästhetische Vorgabe deutlich, in welcher alle Veränderungen in Santa Cecilia wahrgenommen werden sollten: Laut Bosio handelt es sich um „Monumente der Frömmigkeit"[2] Sfondratos.

Obgleich sich der Hochaltar der Basilika und der diesen überfangende Baldachin nicht unmittelbar über der Statuennische erheben, sondern leicht in Richtung der Apsis versetzt sind, erscheinen sie schon bei geringer Distanz, welche durch die um Sfondratos Grabplatte auskragende Balustrade ohnehin eingehalten werden musste,[3] als direkt über der Plastik errichtete Ausstattungsstücke (Abbildung 2). Insbesondere das in den Boden des Presbyteriums versenkte Ziborium, dessen Postament sich bildlich ins erhöhte Chorpodium ausdehnt, verbindet bei gedanklicher Verlängerung nach unten Altar und Statuennische und setzt beide auch in die Höhe fort. Durch die so intensivierte räumliche Verschränkung wird der Baldachin, dessen Ecken durch vier Marmorstatuen mit Protagonisten der Cäcilienlegende, nämlich der Jungfrau, Valerians, Tiburtius' und Urbans geschmückt sind, noch stärker auf die unter diesem bestattete Märtyrerin bezogen. Ihr gelten in erster Linie wohl auch die gebauchten Vasen mit vergoldeten Bronzelilien. In motivisch und künstlerisch entsprechenden Werken werden diese seitlich neben dem Giebel des Statuentabernakels und unmittelbar vor dem Schaft der Baldachinsäulen erneut aufgenommen.

Wesentlicher Bestandteil der Architektur, welche die Wirkung der Figur verstärkt und diese auf den Altar bezieht, ist das eigens angefertigte Tabernakel (Abbildung 4). Sein reich profilierter Rahmen umgibt die rechteckige, waagerecht gelagerte Nische und betont deren Ecken durch beinahe quadratische Ohren so, dass sie in die Horizontale erweitert und in die Schauwand

1 Vgl. Kapitel 10.

2 Bosio (1600, S. 171) gebraucht den Begriff „monumenta pietatis".

3 Vgl. Kapitel 2. 1.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-009

eingebunden wird. Aus der Oberseite der Letztgenannten wächst der gesprengte Giebel der Ädikula, welcher die sanft geschwungene Kontur der Liegestatue wieder aufnimmt und zugleich nach oben ausrichtet. Auf dessen Segmenten lagern die Bronzeengel (Abbildung 39).[4] Sie halten Cäciliens Märtyrerkrone vor das aus einer Porphyrplatte bestehende Antependium des cosmatesken Altars und verlängern die Komposition weiter in die Höhe. Eine letzte Wiederaufnahme der nach oben gekrümmten Kurven findet sich im maßwerkgeschmückten Spitzbogen des Ziboriums, auf welchem zwei Spruchbänder haltende Propheten – wie die Engel des Statuentabernakels – die Mittelachse betonen.

Die Abfolge der plastischen Figuren entlang dieser Achse ruft den Eindruck einer zunehmenden Vertikalisierung ihrer Posen hervor. Denn die Liegestatue wird hier von den Engeln mit ihren aufgerichteten Oberkörpern abgelöst. Am Ziborium erscheinen dann stark nach vorn gebeugte, aber immerhin aufrecht stehende Propheten und in den Ecknischen schließlich die Statuetten der Märtyrer, deren hieratische Würde den himmlischen Gestalten im Apsismosaik gleicht. Da jedoch gerade Letztere ein bedeutendes Pendant in den Bronzereliefs der Schauwand finden, wird eine allzu eingleisige Hierarchisierung der Raumzonen vermieden.

Bereits diese Bemerkungen verdeutlichen, wie sehr die neuen Ausstattungsstücke auf einige der herausragenden älteren reagieren. Diese Wertschätzung des Vorgefundenen drückte sich auch in Restaurierungsmaßnahmen aus. Als Beispiel kann Sfondratos Umgang mit Arnolfos Ziborium genannt werden. Die bereits gewürdigte Reinigung des Baldachins sollte dessen Urzustand wiederherstellen – „in pristinum candorem restitui“,[5] um mit Bosio zu sprechen. Neben der Teilvergoldung kam es zu einer Erweiterung des dekorativen Schmucks: Neugefertigte Bronzeplastiken verstärkten dessen Glanz und chromatischen Reichtum. Diese integrierten gleichzeitig das Ziborium in die zeitgenössische Restaurierungskampagne, indem sie eine bildliche Beziehung zum verwandten Metallschmuck der Altaranlage herstellen: Seine Spitze wurde mit einer längs gleichmäßig eingekerbten Kugel aus vergoldeter Bronze dekoriert, aus der ein bekrönendes Kreuz wächst; auf die Eckphialen setzte man jeweils eine Lilienvase. Auch das Dach des Baldachins wurde auf den Schrägen mit solchen bemalt. Die Spitzen der Giebel schmückte man mit jeweils einem Kreuz, das von Palmwedeln eingefasst wurde.[6] Selbst wenn diese Arbeiten nicht

4 Vgl. Kapitel 4. 1.

5 Bosio, 1600, S. 171. Vgl. auch Kapitel 6.

6 Bosio, 1600, S. 171. Dieses sich in Variationen auf frühchristlichen Epitaphen findende Symbol wurde unter Modifizierung des Familienwappens zur persönlichen Imprese Baronios und durchzieht etwa die Dekoration von SS. Nereo ed Achilleo. Vgl. Herz, 1988,

dokumentiert sind, ist doch ihre morphologische Nähe zu den für die Balustrade gefertigten und zur malerischen Dekoration so unübersehbar, dass sie sicher in die Zeit der Sfondrato-Kampagne datiert werden können.

Stärker als das Ziborium war der Presbyteriumsbereich von der Umgestaltung betroffen. Hier dürfte der Kardinal eine Altaranlage vorgefunden haben, welche sich ursprünglich am Vorbild der 1592 abgetragenen *confessio* von St. Peter orientiert hatte.[7] Vor allem zwei Motive bestätigen diese These. So ist bereits die Anlage der Ringkrypta in Santa Cecilia als symbolischer und motivischer Verweis auf die gregorianische Gestaltung des Apostelfürstengrabes zu verstehen.[8] Zudem stimmen die Beschreibungen Ugonios[9] und Bosios[10] mit der Zeichnung überein, die der Schweizer Pilger Sebastian Werro 1581 in Rom von dem Hochaltar der vatikanischen Basilika anfertigte (Abbildung 92).[11] Dies erklärt auch, warum Ugonio die – allerdings falsch datierte – Künstlerinschrift Arnolfos am Postament lesen konnte:[12] Die Piedestale dürften unmittelbar die *fenestella confessionis* gerahmt haben und ihrerseits wieder von den ins Presbyterium führenden Treppenstufen begrenzt worden sein.[13] Sfondrato ließ diese entfernen[14] und die Aufgänge in den Chorbereich ans Ende der Seitenschiffe verlegen.[15] Damit wurde jede funktionale Verbindung zwischen dem Hauptraum der Basilika und dem erhöhten Presbyterium unterbrochen; beide waren nunmehr durch eine Schauwand geschieden, die Buntmarmorintarsien und vergoldete Bronzereliefs dekorierten (Abbildung 7).[16] Auf diese setzte Sfondrato eine das Ziborium beidseitig rahmende Balustrade.[17] Mit einem weiteren Geländer trennte er ein Rechteck beinahe auf dem Bodenniveau des Schiffes vor der in der Mitte der Wand gelegenen, ehemaligen *fenestella con-*

S. 615. Sfondrato intendierte jedoch in Santa Cecilia sicherlich keinen Hinweis auf seinen Kollegen. Vielmehr betonte er durch ein Zeichen die Verbindung von Ziborium und Märtyrergrab.

7 Für die Zerstörung der vatikanischen Architektur, siehe Herz, 1988, S. 599.

8 Grundlegend Blaauw, 1995, S. 559-567.

9 Anhang, Quelle 336. Vgl. Kapitel 4. 1.

10 Bosio, 1600, S. 171.

11 Zu Werros Zeichnung, siehe Herz, 1988, S. 599.

12 Anhang, Quelle 336.

13 Demnach wäre die nicht weiter begründete Behauptung Krautheimers (I, 1937, S. 108), Sfondrato habe das Bodenniveau des Chorbereichs anheben lassen, unzutreffend. Dies würde auch Bosios diesbezügliches Schweigen erklären. Krautheimer orientierte sich wahrscheinlich am heutigen Erscheinungsbild des Ziboriums.

14 Bosio, 1600, S. 171.

15 Bosio, 1600, S. 172.

16 Bosio, 1600, S. 171-172.

17 Bosio, 1600, S. 172.

fessionis ab.[18] Obwohl es sich bei den Geländern um zwei verschiedene Bauteile handelte, waren sie nicht nur gleich gearbeitet, sondern auch dekoriert: Sechzehn Granatäpfel aus vergoldeter Bronze schmückten die die Schauwand bekrönende Balustrade[19] und weitere vier die Ecken ihres im Schiff gelegenen Pendants (Abbildung 27).[20] Somit schien das Schauwandgeländer dem Betrachter entgegenzukragen, um das Bodengrab des Kardinals einzufrieden. Neben der Cäcilienskulptur wurde es damit zum zentralen Bindeglied zwischen dem Presbyterium und dem Raum der Gemeinde.[21] Sfondratos Eingriffe schreckten auch vor der altehrwürdigen *fenestella* selbst nicht zurück: Er ersetzte diese durch die Statuennische.[22]

Vergleicht man diese Maßnahmen mit zeitgenössischen Restaurierungen frühchristlicher Kirchen, so fällt eine differenzierte, selektierte Antikenrezeption auf, welche die gesamte Ausstattungskampagne kennzeichnet. Besonders ergiebig ist in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung mit den Eingriffen, die Baronio in den ihm anvertrauten Kirchen von SS. Nereo ed Achilleo und San Cesareo de' Appia durchführen ließ.[23] Da die Arbeiten in SS. Nereo ed Achilleo wahrscheinlich vor dem 15. März 1597 beendet waren und die Übergabe der durch Clemens VIII. erneut etablierten Titelkirche an den päpstlichen Großneffen Silvestro Aldobrandini am 5. November 1603 wohl den Abschluss der Arbeiten in San Cesareo markiert,[24] stehen diese chronologisch in unmittelbarer Nähe zur Aktivität in Santa Cecilia. Baronio folgte in beiden Bauten offensichtlich dem Vorbild der ehemaligen Hochaltaranlage von St. Peter, das er in den beiden Kirchen gewissermaßen rekonstruierte.[25] Sowohl in SS. Nereo ed Achilleo (Abbildungen 93-95) als auch in San Cesareo (Abbildungen 96-97) scheint er das Presbyterium erhöht und vor diesem eine zweiläufige Treppenanlage eingefügt zu haben. Hierdurch entstand unter einem baldachinbekrönten Altar Raum für eine der vatikanischen Basilika entsprechende *fenestella*

18 Bosio, 1600, S. 173-174. Zum Grab, siehe ausführlich Kapitel 2. 1.

19 Bosio, 1600, S. 172.

20 Bosio, 1600, S. 174.

21 Vgl. Kapitel 2. 1.

22 Bosio, 1600, S. 172: „Murum enim Arae directè subiacentem, conditisque sacris imminentem Corporibus, veteri quam diximus fenestella sublata, in augustam Tabernaculi speciem conformavit, multisque circum ornamentis pulcherrimis insignivit. Est in eius muri medio loculus in longitudine excavatus ad cubantis corporis mensuram, qui totus undique nigro lapide circumvestitur."

23 Zum historischen Kontext von Baronios Restaurierungen, siehe Kapitel 1. 2.

24 Für das Datum der Übergabe, siehe *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 6.

25 Die grundlegende Studie von Herz (1988, S. 598-602) vernachlässigt diese visuelle Erinnerung an diese gerade endgültig verlorene Disposition von St. Peter.

confessionis.[26] Baronio rekonstruierte so in beiden Kirchen einen Idealzustand, den Sfondrato in Santa Cecilia sowohl hinsichtlich einer räumlichen Verbindung von Hauptschiff und Chor als auch des Fenstervorkommens weitgehend zerstörte. Bezeichnend ist ferner, dass Baronios Einzäunung des erhöhten Presbyteriums, die sich durchaus mit Sfondratos Balustradenanlage vergleichen lässt, in beiden Kirchen Lesepulte umfasste, durch die das gesamte Podium letztlich zum Lettner wurde. Eine solche Entwicklung war in Santa Cecilia nicht vorgesehen. Da Bosio außerdem die mittelalterlichen *ambones* der Basilika als schlichtweg „überflüssig" bezeichnet hatte,[27] ist kaum davon auszugehen, dass man es für nötig erachtete, sich um einen entsprechenden Ersatz zu bemühen.

Sfondratos Restaurierung reagierte also in keinerlei Hinsicht auf die ihm zeitlich etwas vorausgehenden Initiativen des Oratorianers in SS. Nereo ed Achilleo. Dieser ließ sich seinerseits in seinen Eingriffen in San Cesareo kaum vom Beispiel der transtiberinischen Basilika beeindrucken, obgleich die Monumente zwei gleiche – allerdings eher unspezifische – Charakteristika aufweisen. So nahm Baronio durch die Verwendung von skulpturalen Spolien eine figürliche Aufwertung der *fenestella* vor, die er mit zwei einen Vorhang öffnenden und vermutlich aus einem Wandgrab des späten 15. Jahrhunderts stammenden Engelsgestalten säumte.[28] Gleichzeitig brachte er mittig vor dem Altar und gerahmt von den Treppenstufen eine Porphyrplatte an, die sich in einer weiteren aus Serpentin spiegelt, welche das Zentrum des Antependiums dominiert.[29] Es ist prinzipiell möglich, diese Maßnahmen Baronios als verhaltenes Echo auf Sfondratos radikalere Neuerungen in Santa Cecilia einzuschätzen. Da jedoch keiner der beiden Entwürfe für die Altarausstattung mit Präzision zu datieren ist,[30] könnte sich das Abhängigkeitsverhältnis der Monumente auch umgekehrt gestaltet haben.

Sfondratos Umgang mit der vorgefundenen Bausubstanz war von einer kreativen Aneignung des Bestehenden gekennzeichnet, die bisweilen auch vor einer radikalen Überformung nicht zurückschreckte. Insbesondere der Vergleich mit den historisierenden Kirchenrestaurierungen Baronios zeigt eine deutlich unkonventionellere Vorgehensweise des Mailänders, der sich insgesamt stärker

26 Herz, 1988, S. 598 zu SS. Nereo ed Achilleo und S. 601 zu San Cesareo.

27 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, S. 174.

28 Herz, 1988, S. 601.

29 Herz, 1988, S. 601.

30 Der Hochaltar von San Cesareo dürfte vor dem 14. August 1600 entstanden sein, da an jenem Tag Zahlungen an den Steinmetzen Stefano Longhi beginnen, welche die von diesem geleisteten Maurerarbeiten als abgeschlossen erwähnen. Ob allerdings zu den von Longhi erbrachten Leistungen Arbeiten für den Altar zählen, wird nicht verdeutlicht. Siehe das Dokument in Matthiae, 1955, S. 53-54.

auf eine innovative Inszenierung der Kultorte konzentrierte. Ein solches Procedere lag in Santa Cecilia auch durch die spektakulären Grabungsfunde nahe, die eine angemessenere künstlerische Form verlangten, um das durch sie gewonnene Prestige dauerhaft nutzbar zu machen. Man beschritt den Weg einer Perpetuierung des vermeintlich Gesehenen. Für die Cäcilienstatue leisteten dies die Anfertigung eines artifiziellen Körperersatzes, für die Cappella del Bagno hingegen die Konservierung der Grabungsfunde, deren Herzeigen und die in der Volkssprache gehaltenen Erläuterungen.

Die Verankerung der Marmorfigur in Schauwand und Altaranlage erweitert jene um ein die gesamte Basilika überspannendes, bildliches Referenzsystem. Die numerische Verringerung der Ausstattungsstücke und deren betonte Zurschaustellung vermeidet dabei den Eindruck bloßer Ornamentfülle. Zahlreiche Elemente überwinden so die Dimension des rein dekorativen Beiwerks und etablieren Bezüge zur Cäcilienskulptur. Sie aktivieren das in der Plastik komprimierte Potential und weiten es aus, in den Raum hinein. Einige von ihnen, wie die Vasen und die bronzenen Granatäpfel, sind überdies auf der Balustrade und den Lisenen der Altaranlage so isoliert zur Schau gestellt, dass sie als fast verselbstständigte Attribute der Statue gedeutet werden können. Auch ihre außerordentliche künstlerische Qualität garantiert eine gewisse Eigenständigkeit. Der hierarchische Zuschnitt der Ausstattung auf eine zentrale vertikale Achse wird hierdurch insofern abgemildert, als dass sich in dem bedingt zugestandenen Hervortreten der Einzelobjekte Wechselbeziehungen zwischen diesen ergeben können: Die Kunstwerke werden weniger in ein Raster eingegliedert als vielmehr assoziativ der Cäcilienstatue zugeordnet. Es obliegt dem Betrachter, die so erzielten Anreicherungen der Plastik zu deuten. Ein entsprechendes Gestaltungsprinzip findet sich in Vannis Vita-Ikone (Abbildung 28):[31] Zwar nimmt das Abbild des Körpers unangefochten die zentrale Stellung der Komposition ein. Doch da um jenes herum Schlüsselszenen aus dem Leben der Märtyrerin gruppiert werden, welche die exemplarische Bedeutung von Cäciliens Werdegang verdeutlichen, wechselt der Betrachter in der Lektüre des Stiches fortwährend zwischen narrativer *historia* und ikonischer *imago*. Falls die Wahl des Genres einer Vita-Ikone auf Vanni zurückgeht, stärkt auch dieser Befund die hier vermutete Entwurfstätigkeit des Sienesen für die transtiberinische Altaranlage.[32]

Die einem solchen Konzept entsprechende Anreicherung eines heiligen Ortes oder eines religiösen Kunstwerks mit sogenannten „heiligen Emblemen" wurde von der zeitgenössischen Traktatliteratur ausdrücklich empfohlen. So

31 Zur Vita-Ikone, siehe auch Kapitel 2. 1, 4. 2 und, vor allem, 5. 1.

32 Vgl. Kapitel 5. 2.

äußerte sich beispielsweise Federico Borromeo, der gemeinsam mit Sfondrato in Pavia erzogen worden war, in seiner – allerdings erst 1624 erschienenen – Schrift *Della pittura sacra* lobend über dieses Phänomen.[33] Es sei ursprünglich anstelle einer figürlichen Darstellung etabliert worden, um ein *concetto* oder die Eigenschaften einer Person auszudrücken. Gott selbst hätte seine Anwendung im Schmuck des Salomonischen Tempels befohlen. Unter den vom Schöpfer selbst gewählten Emblemen erwähnt Borromeo ausdrücklich drei, welche auch in Santa Cecilia eine Rolle spielen: Neben den Engeln sind dies Granatäpfel und Palmen.[34] Seine Auffassungen sind denen Paleottis verbunden, der zusätzlich zu den drei genannten salomonischen Dekorationselementen auch noch Lilien erwähnt.[35]

In Santa Cecilia flankiert noch heute ein mit ebendiesen Blumen bestücktes Vasenpaar aus vergoldeter Bronze, aufgesockelt und auf inkrustierten Lisenen platziert, das Statuentabernakel (Abbildung 98). Mit der Lilie wurden nicht nur Cäciliens Name, sondern auch biblische Konzepte von spiritueller Erwähltheit, Gerechtigkeit und Ewigkeit verknüpft.[36] Das Paar nimmt eine Mittlerfunktion zwischen dem Ziborium, vor dessen Vordersäulen es steht, und dem Tabernakel ein. Bildhaft verschmilzt es somit die Schauwand mit dem Baldachin; es annulliert die leichte Entfernung zwischen dieser und dem Altar so, dass Letztgenannter unmittelbar aus der Statuenrahmung zu erwachsen scheint. Auch wenn die plastischen Elemente des Presbyteriums sicher in erster Linie auf die Figur verweisen, beziehen sie sich zugleich auf die Dekoration des Hochaltares. Wie die gesamte Schauwand – und sogar die Skulptur selbst – können sie daher

33 Borromeo, 1994, S. 51: „Talvolta ancora i nostri divoti padri e antichi invece delle figure umane addoperarono alcuni sacri emblemi, coi quali esprimevano alcun concetto overo alcuna singolare persona; e perciò non solamente questo [non] è dannevole e da fuggirsi, ma lodevole ancora sarà l'imitazione dell'antica usanza."

34 Borromeo, 1994, S. 52-53: „L'origine poi di questi sacri emblemi overo geroglifici, noi potremo dire che ritrovasi nella sacra scrittura, poiché Iddio volse che palme di mezzo rilievo fossero scolpite sopra le porte, e pomi granati, e forme di serafini, le quali cose aveano singolari significati." In ihrem Kommentar zur Passage führt Barbara Agosti (in Borromeo, 1994, Fußnote 89) Entsprechungen zu Molanus, Paleotti und Gregorio Comanini an. Besonders die von ihr genannte Stelle in Paleotti (1582, II, 13, S. 133 recto) verdient weitere Beachtung: „[...] quelle cose c'hanno significato & si fanno per misterio, come anticamente nel tempio di Salomone erano le palme, i pomi granati, [...]" Agosti berücksichtigt die diesbezüglich noch zentralere Aussage Paleottis (Anhang, Quelle 9) jedoch nicht.

35 Anhang, Quelle 9. Im Gegensatz zu den Seraphim Borromeos erwähnt Paleotti allerdings Cherubim.

36 Levi d'Ancona, 1977, S. 210: „Justus germinabit sicut lilium et florebit in aeternum ante Deum." Im Gegensatz zur Angabe in Levi d'Ancona handelt es sich um einen liturgischen Vers, der Hosea 14, 6 und Psalm 91, 13 miteinander verbindet.

auch als Schmuck des zentralen liturgischen Orts der Kirche verstanden werden.

Rosen und Lilien waren darüber hinaus wohl als gliederndes Band im verlorenen Mosaik der Apsisstirnwand dargestellt und sind wahrscheinlich auch mit den farbigen Blumen gemeint, die noch heute den Paradiesgarten in der zugehörigen Konche schmücken:[37] Ihr erneutes Auftreten im Ornament der Altaranlage betonte die visuelle und inhaltliche Verbindung der Gesamtausstattung. Dieses letzte Vergleichsmoment erschloss sich jedoch ausschließlich einem Betrachter mit hohem Abstraktionsvermögen, da sinnlich keine unmittelbare Beziehung zwischen den vergoldeten, wirklichkeitsnäher gestalteten Metall- und den stilisierteren, bunt leuchtenden Mosaikblumen besteht.

Die christliche Vorstellungswelt betrachtet Rosen und Lilien als die Blumen mit dem deutlichsten Paradiesbezug.[38] Für Fortunatus verfügen sie ewig über den Duft des Himmelreiches.[39] Ihre Kombination deutet auf die Inkarnation Christi im Schoße Mariä hin, den Beginn des Erlösungswerks. So wird in einem anonymen mittelalterlichen Reimgebet die Jungfrau zur Rose, ihr Sohn hingegen zur biblischen Lilie: Sie vereinigen sich in mystischer Hochzeit.[40] Die rote Rose ist ein traditionelles Symbol für den Märtyrertod als Eingangsmoment ins Himmelreich: Prudentius verbindet metaphorisch ihr Knospen auf den Stufen des Thrones Christi mit der Ankunft der Märtyrer im Paradies,[41] Ambrosius ihre Dornen dagegen mit den Qualen der Blutzeugen.[42] Gerade die Kombination von Rosen und Lilien scheint zwei wesentliche Charakteristika Cäciliens zu beschreiben: So assoziiert Thomas der Zisterzienser in seinen vier Glückseligkeitsordnungen des Jenseits vier Kategorien von Paradiesbewohnern mit vier verschiedenen Blumenarten, unter denen er die Märtyrer mit Rosen und die Jungfrauen mit Lilien vergleicht.[43] Auch nach Durand symbolisiert die rote

37 Dies geht nicht aus dem Stich in Giovanni Ciampini (1633-1698), sondern nur aus der Aquarellkopie Antonio Eclissis hervor, welche das Erscheinungsbild der Apsisstirnwand in zwei Hälften überliefert (Windsor Castle, Royal Library 9221 und 9218). Für Eclissi, siehe Osborne und Claridge, 1996, S. 80, Nrn. 4-5. Vgl. Kapitel 11.

38 Grundlegend Nie, 1987, S. 123 sowie *Canticus canticorum* (2, 1).

39 Nie, 1987, S. 123.

40 Dreves, dritte Folge, 1898, S. 133: „Mater aeterni lilii, / Per quam Christus, flos montium, / Flos factus est convallium. / O dilecta cum dilecto, / O electa cum electo, / O rosa cum lilio, / Tibi candor cum rubore, / Tibi decus cum decore, / Tibi laus cum gaudio./ In te sibi complacuit, / In te amor constituit / Locum suae gloriae, / Te elegit, te amavit, / Te prae cunctis consecravit / Oleo laetitiae."

41 Levi d'Ancona, 1977, S. 331.

42 Levi d'Ancona, 1977, S. 331 nach *Expositio evangelii secundum Lucam*, Migne, PL, 15. 1732: „Sunt enim spinae rosarum, quia tormenta sunt martyrum."

43 Levi d'Ancona, 1977, S. 291 nach *In cantica canticorum commentarii*, PL 206.594.

Rose Märtyrer und Apostel, die weiße Lilie aber Bekenner und Jungfrauen[44] und steht allgemein für unberührte Keuschheit.[45] Allerdings dehnt Virgilio Spada hinsichtlich des Ornaments seiner römischen Familienkapelle diese Bedeutung auch auf die Rose aus.[46]

Der Tradition entsprechend erscheinen jene himmlischen Blumen auch in der Cäcilienlegende, wo die Kranzübergabe den unmittelbarsten Bezug zwischen diesen und den künftigen Märtyrern herstellt.[47] Als im Anschluss an die Begebenheit der noch zu bekehrende Tiburtius in die Kammer tritt, nimmt er einen Duft von Rosen und Lilien wahr, der ihn innerlich zu erneuern scheint.[48] Die Worte, mit denen er seiner Empfindung vor dem Brautpaar Ausdruck verleiht, verbinden sich in der Vorstellung des Lesers mit der kurz zuvor gegenüber dem Engel geäußerten Bitte seines Bruders an Christus, Tiburtius zum wahren Glauben führen zu dürfen. Dem paradiesischen Wohlgeruch haftet somit auch der Gedanke der Bekehrung an.[49] Die Antwort Valerians verweist schon auf das künftige Martyrium, das alle drei in der Nachfolge Christi erleiden werden, und die erhoffte Auferstehung:[50] Der blutige Opfertod scheint ebenso vorweggenommen wie die allen Anfechtungen zum Trotz bewahrte sexuelle Reinheit des Körpers, aufgrund welcher die Leichname unversehrt bleiben werden. Eine solche Deutung der Worte Valerians wird durch Bosios Auslegung noch unterstrichen. Er interpretiert – wohl auch im Sinne Sfondratos – diesen Passus im Hinblick auf die Messordnung Ambrosius', dessen Autorität Paolo Camillo besonders verbunden war,[51] und verweist zusätzlich auf den ent-

44 Levi d'Ancona, 1977, S. 331 nach *Rationale*, III, 18, S. 26, Spalte 2.

45 Levi d'Ancona, 1977, S. 210.

46 Virgilio Spada zitiert in Heimbürger Ravalli, 1977, S. 113, Fußnote 116: „[...] gigli e rose del naturale, fiori simboli della verginità."

47 Vgl. Kapitel 5. 2.

48 Bosio, 1600, S. 7: „Miror hoc tempore roseus hic odor, & liliorum unde respiret; nam si tenerem ipsas rosas, aut ipsa lilia in manibus meis, nec sic poterant odoramenta mihi tanta suavitatis infundere; confiteor vobis ita sum refectus, ut putem me totum subito renovatum."

49 Vgl. Kapitel 1. 3.

50 Bosio, 1600, S. 7: „Odorem quidem meruisti me interpellante suscipere, modo te credente promereberis etiam ipso roseo aspectu gaudere, & intelligere cuius in rosis sanguis florescit, & in liliis cuius corpus albescit; [...]"

51 Bosio, 1600, S. 73 (unter Verweis auf die ambrosianische Messe im ersten Band der *Liturgica latinorum* des Jacques de Joigny de Pamèle, genannt Jacobus Pamelius): „Deus cui Beata Caecilia ita devotione placuit castitatis, ut coniugem suum Valerianum, affinemque Tiburtium tibi fecerit consecrari. Nam & Angelo deferente micantium odoriferas florum coronas, palmam martyrii perceperunt: Tribue quesumus, ut ea intercedente pro nobis beneficia tui muneris percipere mereamur." Vgl. Kapitel 2. 1.

sprechende Konzepte besonders deutlich hervorhebenden neunten Brief Cyprianus'.[52]

Der Analyse des Krönungstondos zufolge beinhaltet die Kranzübergabe nicht nur die göttliche Anerkennung der Glaubensreinheit, sondern auch die Ermahnung, diese zu bewahren.[53] Vom Erfolg dieses Appells künden die Ereignisse von Santa Cecilia: Laut der Beschreibungen Bosios und Baldis verströmt der wiederentdeckte Jungfrauenkörper noch 1599 einen wundersamen Duft nach Rosen und Lilien.[54] Die himmlischen Blumen sind also – um der metonymischen Verschiebung des Engels zu folgen – nicht verwelkt und entsprechen damit dem unversehrten Leichnam. Ganz wie die Marmorstatue dessen beständige Anwesenheit suggeriert, weisen die Bronzelilien auf dessen fortdauernden Wohlgeruch und ewige Schönheit ebenso wie auf den paradiesischen Wohnort der Seele Cäciliens.[55]

Dieses Phänomen folgt einem Topos katholischer Hagiographie: So vergleicht etwa Gregor von Tours das Erscheinungsbild seines im Ruf der Heiligkeit verstorbenen Namensvetters, des Bischofs Gregor von Langres, mit den himmlischen Blumen: „Sein Gesicht war von Glorie so erfüllt, dass es wie eine Rose aussah. Es war von tief rosenfarbenem Rot und der Rest seines Körpers glänzte weiß wie eine Lilie, so dass man denken mochte, dass er bereits für die Auferstehung vorbereitet war."[56] Entsprechend scheint auch der Glanz der Marmorstatue auf die verklärte Erscheinungsform des Cäcilienkörpers hinzuweisen und dessen endgültigen Status vorwegzunehmen.[57] Beinahe überlagert dieses Bild sogar die anderen Seinszustände, welche die Gestaltung der Statue simuliert.[58] Das Symbol der Himmelsblumen scheint demnach auf mehrere mit Cäcilie verknüpfte Szenen zu verweisen. Vier unter ihnen wurden jedoch in der Gestaltung der Basilika unter Sfondrato besonders betont: Die Engelskrönung, das Martyrium, die Wiederauffindung des unversehrten Leichnams und schliesslich die himmlische Verklärung ihres Körpers am Ende der Tage. Hierbei scheint jede Episode bereits in sich schon den Keim der folgenden zu enthalten. Die Krönungsszene wird damit zur Prophezeiung. Wohl aus diesem Grunde

52 Anhang, Quelle 404.

53 Vgl. Kapitel 5. 2.

54 Vgl. Kapitel 1. 3.

55 Zum letztgenannten Gedanken, siehe Nie, 1987, S. 124 und besonders Fußnote 317.

56 Übersetzung des Verfassers nach Brown, 1981, S. 77. Siehe auch Nie, 1987, S. 123 (für den zweiten Teil des Zitats) und S. 173. Die Quelle ist *Vitae patrum* 7, 3 und *In gloria martyrum* 21.

57 Vgl. Kapitel 6 und 8.

58 Vgl. Kapitel 6.

wählte der Kardinal jenes Motiv für den einzigen künstlerisch aufwendig gestalteten Ort der Basilika, der, obwohl er zweifellos eine bedeutende räumliche Position einnimmt, keine herausragende kultische oder liturgische Funktion besitzt. Die Auftragsvergabe an Reni verschaffte der Episode auch eine herausragende gestalterische Präsenz.

In Gestaltung und Platzierung entsprechen den Vasen die sechzehn, im Aufplatzen begriffenen Granatäpfel aus vergoldeter Bronze, mit denen die das Presbyterium einfassende Balustrade geschmückt wurde (Abbildung 27).[59] Da diese, wie bereits erwähnt, als immerwährende Lichter fungierten, schufen sie mit bewegten Flammen einen Helligkeitshöhepunkt in der Basilika. Sie verhalfen der Balustrade zu einer stärkeren Kontrastwirkung und erhellten die in Altarnähe platzierten Skulpturen. Der so reflektierte Glanz dürfte entscheidend zu einer übernatürlichen, ja paradiesischen Erscheinung des Raumes beigetragen haben. Darüber hinaus betteten die Granatäpfel, die nicht als heraldisches Symbol Sfondratos interpretiert werden können,[60] die Plastik auch in einen ikonographischen Zusammenhang ein. In der religiösen Literatur waren sie bisweilen unterschiedlich, aber nicht widersprüchlich gedeutet worden. Obwohl keine Quelle ihre eindeutige Auslegung im Entstehungskontext von Sfondratos Altaranlage gestattet,[61] legt dieser einige Deutungen, die sich untereinander durchaus ergänzen, besonders nahe. Im Hohen Lied etwa findet sich eine für die Jungfrau Cäcilie relevante Würdigung der Frucht: Der – in der kirchlichen Interpretation – himmlische Bräutigam vergleicht hier die verschleierten Schläfen seiner Geliebten mit dem Riss in aufgeplatzten Granatäpfeln.[62] Entsprechend assoziiert auch die Altaranlage deren Darstellung mit der verschleierten Figur. Demnach würde die Märtyrerin über die keusche Schönheit der Braut Christi verfügen. Eine ähnliche Auffassung vertritt Hieronymus, für welchen die Äpfel die „Sammlung aller Tugenden in der Jungfräulichkeit" symbolisieren.[63]

Einer anderen Auslegung zufolge versinnbildlicht der aufgeplatzte Granatapfel die für jedermann erreichbare christliche *caritas*.[64] Eine solche Deutung entspricht insbesondere der Funktion der Granatäpfel als Leuchter: Bereits bei

59 Zu den Granatäpfeln, siehe auch Kapitel 1. 3 und 3.

60 Zum Wappen Sfondratos, siehe Kapitel 1. 3.

61 Für eine Auslegung des Motivs nach Entstehen der Altaranlage, siehe jedoch Kapitel 11.

62 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 999: „Sicut fragmen mali punici ita genae tuae absque eo quod intrinsecus latet" (*Canticum Canticorum*, 4, 3). Wiederholt im *Canticum Canticorum*, 6, 6.

63 Übersetzung des Verfassers aus Levi d'Ancona, 1977, S. 315.

64 Levi d'Ancona, 1977, S. 317 nach Matthäus Hiller, *Hierophyticon, sive commentarius in loca Scripturae Sacrae, quae plantarum faciunt mentionem* […], Utrecht 1725, I, S. 145.

Cesare Ripa gelten Flammen und Feuer als Symbole der Nächstenliebe.[65] In den *Allegoriae in Sacram Scripturam* des Hrabanus Maurus wird der rote Saft der Frucht mit dem Blut Christi und dem seiner Nachfolger, der Märtyrer, verglichen.[66] Auch das *Mariale de laudibus* des Richard von St. Lorenz deutet den Apfel, da seine Färbung während des Reifens vom Weiß ins Rot übergeht, christologisch.[67] So verbindet er Konzepte von ursprünglicher Reinheit, von Passion und Auferstehung. Eine solche Vorstellung ähnelt, insbesondere hinsichtlich der Chromatik, derjenigen von Rosen und Lilien. Wie diese Blumen galt der Granatapfelbaum als Teil der paradiesischen Flora[68] und nahm – wie auch weitere Passagen des Hohen Lieds belegen –[69] eine bedeutende Rolle in der biblischen Vorstellungswelt ein. In Exodus 28, 33 werden sie als Schmuck des Priestergewandes vorgeschrieben.[70] Giacomo Bosio, der Onkel Antonios, verglich 1610 die Pflanze mit dem Kreuz Christi, das – metaphorisch gesprochen – ebenso reiche Frucht getragen habe.[71] Vielleicht hatte Franziskus von Assisi aus diesem Grund den erwähnten Baum im Garten des später unter dem Namen San Francesco a Ripa bekannt gewordenen Komplexes gepflanzt.[72] Seine Tat dürfte wohl die Verwendung von Granatäpfeln als Schmuckmotive in der an die Klosterkirche angeschlossenen Altieri-Kapelle besonders nahegelegt haben, für die Gianlorenzo Bernini nicht nur seine Statue der seligen Ludovica

65 Ripa, 1603, S. 64: „La fiamma di fuoco per la vivacità sua è insegna, che la carità non mai rimane d'operare, secondo il solito suo amando: ancora per la carità volle, che s'interpretasse il fuoco Christo N.[ostro] S.[ignore] in quelle parole: Ignem veni mittere in terram, & quid volo, nisi ut ardeat?" Ripa zitiert Lukas 12, 49.

66 Levi d'Ancona, 1977, S. 316.

67 Levi d'Ancona (1977, S. 316) zitiert den Autor nach Albertus Magnus, *De laudibus B.*[*eatae*] *Mariae Virginis libri XII* in *Opera omnia*, XXXVI, 1898, S. 810: „Maria dicitur malus, cuius filius Christus dominus, qui fuit candidus nascendo, purpureus patiendo, roseus, id est pulcherimus resurgendo, quando refloruit caro eius."

68 Levi d'Ancona, 1977, S. 317.

69 Levi d'Ancona (1977, S. 290) zitiert teilweise aus *Canticum canticorum*, 4, 12-15 (hier nach *Biblia sacra*, II, 1969, S. 999): „Emissiones tuae paradisus malum punicorum cum pomorum fructibus."

70 Levi d'Ancona, 1977, S. 315.

71 Bosio, Giacomo (1610, S. 372) kommentiert *Canticum Canticorum* 8 nach Nikolaus von Lyra, *Glossa ordinaria*: „Indi mostrar volendo, che cosa voglia accennar in questo luogo il melo granato, soggiunge, che la Santa Croce è chiamata quì melo granato, il quale è albero fruttifero; per significar il frutto dell'istessa Croce, ch'è innumerabile: Dicitur hic Sancta Crux malum granatum, quae est arbor fructifera, ad designandum fructum Crucis, qui est innumerabilis."

72 Vgl. Kapitel 2. 3.

Albertoni, sondern auch solche Früchte aus vergoldetem Stuck für den Sockel konzipierte, auf dem das Altarbild ruht (Abbildung 99).

Da Berninis Figur unmittelbar vor diesem Unterbau aufgestellt ist, nehmen die reliefierten Granatäpfel eine Mittlerposition zwischen Vollplastik und Gemälde ein. Unter ihnen befinden sich mehrere kleinere im geschlossenen und zwei größere im geöffneten Zustand.[73] Im Vergleich mit Sfondratos Altaranlage wird hierdurch der Reifungsprozess stärker betont. Die – im Gegensatz zur Liegestatue in Santa Cecilia – mimisch und gestisch äußerst bewegte Mystikerin Berninis ist in einem Moment größter physischer und psychischer Anspannung wiedergegeben, der – ähnlich wie der Seinszustand *Cäciliens* – nicht eindeutig bestimmt werden kann. Es dürfte sich entweder um eine ekstatische Erfahrung, die den künftigen Eingang ins himmlische Reich vorwegnimmt, oder bereits um den Tod handeln.[74] Beide Fälle erlauben jedoch eine – im Sinne des Hohen Liedes – szenische Deutung der Granatäpfel: Die liebeskranke Seele, welche sich vor Sehnsucht nach dem himmlischen Bräutigam verzehrt, ruft nach Stärkung.[75] Entsprechend dürften die Früchte auch im Kontext von Sfondratos Altaranlage die göttliche Liebe symbolisieren, welche die zukünftige Märtyrerin so erfüllt, dass sie dieser ihre gesamte Existenz weiht. Als vollplastische Liegefigur in Altarnähe empfängt Berninis *Ludovica Albertoni*

73 Careri (1991, S. 98) spricht von einer „Belebung des Emblems".

74 Sommer (1970, S. 34) sieht dagegen bei Ludovica Albertoni Ekstase und Tod als einander ausschließende Momente, von denen er die Statue Ersterer zuweist, da er glaubt, den Moment eindeutig als *incendium amoris* identifizieren zu können (1970, S. 35). Dabei handelt es sich gerade bei der Undefinierbarkeit des Seinszustandes – in Entsprechung zur *Cäcilie* – um eine der Qualitäten der Statue. Vgl. Kapitel 6. Zur Nähe dieser Seinszustände, siehe Lavin (1980, S. 113-118), der bereits hinsichtlich von Berninis Therese von Avila (Rom, Santa Maria della Vittoria, Cornaro-Kapelle) verdeutlicht, dass der Moment der Verzükkung als der des mystischen Todes das physische Sterben – und damit die Paradieserfahrung – vorwegnimmt.

75 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 997: „Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo" (*Canticum Canticorum*, 2, 5). Vgl. Sommer, 1970, S. 33-34. Sommer (1970, S. 34-35) nennt den Stich von Boethius a Bolswert zu den *Pia desideria* von Hermann Hugo von 1624 als Bildquelle von Berninis Granatäpfeln, die eine Umdeutung der ursprünglichen Äpfel seien. Im Hohelied scheinen aber stets Granatäpfel gemeint zu sein, wenn von Äpfeln die Rede ist, so dass verbal dieses Motiv schon etabliert war. Auch das fortgestoßene Betttuch könnte durchaus Berninis eigener Intuition entsprungen sein. Careri (1991, S. 97-98) bietet einen Überblick über weitere Interpretationen der Granatäpfel in Berninis Entwurf, so als Symbol der Unsterblichkeit der Seele (Howard Hibbard) und als Symbol christlicher Perfektion (Shelley Perlove) und schlägt selbst eine als Genuss und Freude göttlicher Liebe vor.

bereits typologisch wesentliche Anregungen aus der nahegelegenen Cäcilienkirche.

Ein weiteres florales Element der Altaranlage ist im Kontext der Paradiessymbolik zu betrachten: Es handelt sich um die Palmzweige, welche die Engel mit ihren jeweils nach außen gewandten Händen über die Liegestatue halten. Schon in der Offenbarung (7, 9) erscheinen solche, allerdings weder bronzen noch vergoldet, gemeinsam mit den weißen Stolen, als Attribut der Märtyrer.[76] Da Bosio den entsprechenden Vers in seinem Kommentar zur Cäcilienvita sogar wörtlich zitiert,[77] darf vorausgesetzt werden, dass Sfondrato diese Auslegung kannte. Der Palmzweig galt bereits in der heidnischen Antike als Zeichen des Sieges und erscheint so dezidiert in der Offenbarung, wo er den Märtyrern zur triumphalen Akklamation des wiederkehrenden Christus dient.[78] Palmbäume zählen im Christentum auch zu den zentralen Elementen der paradiesischen Flora[79] und sind in dieser Rolle prominent im Apsismosaik von Santa Cecilia dargestellt. Für Sfondratos Zeitgenossen hatte bereits die Urkirche eine solche Deutung vorgenommen. So sah etwa Giovanni Giacomo Castoldi zahlreiche in die Wand gravierte Palmwedel in den Katakomben von San Sebastiano an der Via Appia. Weil er diese als Kennzeichnung von Märtyrergräbern identifizierte, nannte er den Ort ein „unterirdisches Paradies".[80]

Dieser Vorstellung gemäß nimmt – in metonymischer Verschiebung – die Übergabe von Palmwedeln an einen Heiligen metaphorisch dessen Eingang ins himmlische Reich vorweg. So verdeutlichte etwa Caravaggio im bereits erwähnten Matthäuszyklus der Contarelli-Kapelle durch einen solchen Zweig das Schicksal des Evangelisten (Abbildung 91):[81] Matthäus hat bereits den Todesstoß erhalten und breitet seine Arme im Gestus der willentlichen Hingabe aus. Diese bilden im Verhältnis zum Körper die Form eines Kreuzes und kennzeichnen ihn somit als *imitator Christi*.[82] Gleichzeitig schwebt ein Engel vom Himmel

76 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1888: „[...] amicti stolas albas et palmae in manibus eorum [...]" Siehe auch den Ausspruch Federico Borromeos (1994, S. 62): „I martiri sono dipinti, come ogn'uno sa, con le palme, e questo è preso dall'Apocalisse."

77 Bosio, 1600, S. 71. Vgl. Kapitel 6.

78 Hünemörder, 2000, Spalte 938-939.

79 Flemming, 1971, S. 365-366. So interpretierte etwa das *repertorium morale* des Berchorius die Palmenstadt des biblischen Buches der Richter 1, 16 und 3, 13 als Symbol des Paradieses. Vgl. Levi d'Ancona, 1977, S. 291-292.

80 Übersetzung des Verfassers. Castoldi (zitiert nach Signorotto, 1985, S. 391) spricht von einem „sotterraneo paradiso". Über die Palmzweige äußert er sich folgendermaßen: „[...] et in molti depositi si vede scritto sopra il bitume overo calcina il nome del santo ivi collocato, et se è martire vi si scorge intagliata parimente una palma".

81 Zur Contarelli-Kapelle, siehe auch Kapitel 6.

82 Vgl. Kapitel 4. 2.

herab, um ihm den paradiesischen Wedel zu überreichen. Da Matthäus diesen im Moment seines Todes in seiner rechten Hand empfangen wird, fungiert die Distanz zwischen dem Evangelisten und dessen himmlischer Gabe als Gradmesser für die noch verbleibende Lebenszeit. Eine solche Bedeutungsebene entgeht jedoch dem gedungenen Mörder des Apostels vollkommen. Er hat keinen Blick für die Heiligkeit seines Opfers und deutet dessen dem Engel zugewandte Geste als Aufbegehren des Sterbenden, das er im Keim zu ersticken bemüht ist. Der Betrachter weiß jedoch um die Erfolglosigkeit des Henkers: Er sieht nicht nur den göttlichen Engel, sondern kennt auch die Bedeutung von Matthäus' Evangelium. So wird er zum Verbündeten des Märtyrers. Diese Haltung ist jedoch zu erarbeiten. Noch hält nämlich Matthäus den Zweig keineswegs. Eine ähnliche Prozesshaftigkeit kennzeichnet auch die Betrachteransprache der *Cäcilie* und deren architektonischen Rahmens.

Die in der pflanzlichen Ornamentik der Schauwand so reich zu findenden Paradiesbezüge lassen sich letztlich auch für diese selbst etablieren. Ein solches Vorgehen liegt schon nahe, weil die Bronzeplastiken geradezu als Emanationen der Architektur betrachtet werden können. Indem sie auf die Präsenz der Märtyrerkörper unter der Altaranlage hinweisen, verkünden sie deren Anwesenheit im Kirchenschiff. Sie konnotieren somit die Schauwand – und durch diese die gesamte Basilika – als monumentales Reliquiar.[83] Die Ausweitung einer solchen architektonischen Kleinform wird damit noch deutlicher als in der Gregoriana oder in der Nave clementina zur zentralen Raumidee. Gestalterisch vermitteln die Bronzeplastiken zwischen der Marmorstatue und ihrer Rahmenarchitektur: Als Bauschmuck gehören sie zwar Letzterer an, teilen aber als Skulpturen die Gattung der *Cäcilie*. Besonders die vollplastischen Engel leiten von der Fläche der Schauwand in die Dreidimensionalität der Marmorfigur über und betonen durch ihr Volumen die zentrale Mittelachse des Kirchenbaus. Ihr Auftreten weist überdies auf die Nähe des himmlischen Reiches, welche die gesamte Ausstattung des Presbyteriums charakterisiert. Zudem bildet das Ensemble von architektonischen und skulpturalen Elementen ein frühneuzeitliches Äquivalent zum Ziborium. Als geradezu wundersame Erscheinung verdeutlicht die chromatische Akzente bündelnde Schauwand erst richtig dessen Kostbarkeit. In ihrer deutlich weniger prächtigen Umgebung wirkt sie wie eine in die Alltäglichkeit herabgesenkte Verheißung des Paradieses. Bedenkt man, dass Sfondrato testamentarisch verfügte, dass aus seiner Erbschaft neunzig Lichter finanziert würden, die Tag und Nacht in der Kirche brennen sollten,[84] und einen Kustoden bestellte, dessen einzige Aufgabe war, diese zu versorgen

83 Vgl. Kapitel 11.

84 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 318.

und die Anlage samt allem Schmuck wie auch die übrige Basilika sauber zu halten,[85] wird deutlich, wie wichtig ihm diese Bedeutung gewesen sein muss.

Aufgrund der innovativen Kraft der Schauwand[86] verdient die Analyse ihres ästhetischen und symbolischen Gehaltes besondere Aufmerksamkeit. Bereits die Zeitgenossen wussten deren herausragendes künstlerisches Potential zu schätzen: So diente etwa die Buntmarmorverkleidung in Santa Cecilia als Richtschnur in dem Vertrag vom 29. November 1604 zwischen Monsignor Maffeo Barberini (dem späteren Papst Urban VIII.) und den Steinmetzen Meo Bassi und Domenico Marchesi zur Gestaltung von dessen Familienkapelle in Sant'Andrea della Valle. Sfondratos Schauwand wurde hier als eine von vier monumentalen Innenraumausstattungen erwähnt, hinter denen die Qualität des neuen Sakralraums zumindest nicht zurückbleiben sollte.[87] Da Bassi und Marchesi auch in Santa Cecilia tätig waren,[88] könnte sich ihre Anstellung sogar aus der Bewunderung Barberinis für Paolo Camillos Mäzenatentum ergeben haben. Obgleich die Ästhetik dieser Dekoration durchaus zeitgenössischen Tendenzen entsprach,[89] dürften sich Sfondrato – und vielleicht auch sein Architekt – insbesondere mit dem Präzedenzfall auseinandergesetzt haben, den Baronio hinsichtlich ihres Einsatzes bei der Erneuerung seiner Titelkirche etablierte,[90] wobei der Kirchenhistoriker gerade diese Form des architektonischen Schmucks in frühchristlichen Ausstattungskampagnen besonders betont hatte. Baronios Leitbilder zeigen sich deutlich in einem Brief vom 22. Februar 1597 an Antonio Talpa, in dem er durch eine Beschreibung des Arbeitsverlaufs sein Restaurierungskonzept ausdrückt. In erster Linie wolle er einen würdevollen Begräbnisort für die von ihm an die Kirche übergebenen Reliquien schaffen. Er äußert sich folgendermaßen:

> „In der restaurierten Kirche schuf man für sie [= die Reliquien] einen würdevollen Ort, das heißt: einen Altar ganz aus Steinen, die auf eine vornehme Art bearbeitet sind, ein Altar, der ohne jedes Antependium sehr prunkvoll ist: Würde ihn Brokat bedecken, wäre er nicht so herrlich. Mir wurden die Steine vom Abt von San Paolo [fuori le mura] geschenkt, wo sie der *confessio* dienten, in der die Reliquien unter dem Altar von wunderbarer Schönheit liegen."[91]

85 Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 318.

86 Vgl. Kapitel 3.

87 Dokument zitiert in di Castro, 1994, S. 121-124 (für Santa Cecilia, siehe S. 121).

88 Vgl. Kapitel 3.

89 Di Castro (1994) bietet hierzu einen hervorragenden Überblick.

90 Zu den Restaurierungen Baronios, siehe auch Kapitel 1. 2.

91 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 405.

Baronios Buntmarmorintarsien stammten also von einer heiligen Stätte, wo sie den Ort der Reliquienaufbewahrung geschmückt hatten. Genau diesem Zweck führte er sie wieder zu. Mit ihrer Schönheit konnten sich selbst kostbare Textilien nicht messen. Vielleicht reflektieren solche Einschätzungen geläufige Vorstellungen der Epoche. Träfe dies nicht zu, dürfte Baronios Beispiel, zumindest im Kreis der Oratorianer, schulbildend gewirkt haben. Noch Virgilio Spada (1596-1662), der aus diesem kulturellen Milieu stammte, äußerte sich über die Inkrustationen seiner Kapellenstiftung in San Girolamo della Carità zu einem nicht genau bestimmbaren Zeitpunkt folgendermaßen: „Ich habe mich daher entschieden, die Kapelle als einen mit Stoff gefütterten Raum zu gestalten, da die Kapellen traditionellerweise *cubicula Sanctorum* genannt wurden […]"[92] Spadas Äußerungen werden im Hinblick auf die Cäcilie umso interessanter, je mehr man den Eindruck einer Schlafenden berücksichtigt, den die Figur beim Betrachter hinterließ und hinterlässt.[93]

Auch in den zur Veröffentlichung bestimmten Texten Baronios finden sich – hinsichtlich der Verwendung von Buntmarmor – Grundlagen zu einer angewandten Architekturtheorie.[94] So interpretiert der Kirchenhistoriker etwa den Begriff *platonia* als Bezeichnung für „den mit Marmorplatten von verschiedener Größe prächtig ausgelegten Fußboden einer Kirche".[95] Selbst wenn er in dieser Erklärung das Fachwort nicht für eine Wand verwendet, stützt er doch seine Auslegung mit folgendem – und diesbezüglich nicht weiter kommentierten – Cassiodor-Zitat: „Und somit ist der Bau einer *platonia* nichts anderes, als eine Wand mit Marmorplatten zu schmücken."[96] Anschließend diskutiert er einen Passus des *Liber pontificalis*, in dem die Dekoration des Agnesgrabes durch Liberius I. (352-366) mit marmornen *platoniae* erwähnt wird.[97] Diese päpstliche Ehrung einer Sfondrato wohlbekannten stadtrömischen Märtyrerin könnte ein direktes Vorbild für die transtiberinische Anlage dargestellt haben.[98]

92 Virgilio Spada in Heimbürger Ravalli, 1977, S. 112, Fußnote 116: „Mi figurai dunque di rappresentare la Cappella, come una stanza adobbata. giachè le cappelle anticam.[en]te si chiamavano cubicula Sanctorum, […]" Analysiert in Barry, 1995, S. 120.

93 Vgl. Kapitel 1. 3 und 6.

94 Herz, 1988, S. 605.

95 Übersetzung des Verfassers aus Baronio (*Annales, ad annum 384*) zitiert in Herz, 1988, S. 605 und Fußnote 101: „Per quod puto intelligi Ecclesiae pavimentum tabellis marmoreis variis figuris decore stratum."

96 Cassiodor nach Baronio zitiert in Herz, 1988, S. 605, Fußnote 101: „[…] ac proinde platoniam struere, nihil aliud essere, quam parietes marmoreis tabulis incrustare."

97 Baronio in Herz, 1988, S. 605, Fußnote 101.

98 Vgl. Kapitel 1. 3.

Prachtaufwand konnte als Metapher für Paradiesvorstellungen fungieren. So verglich der vom heiligen Sebastian bekehrte, spätere Märtyrer Tranquillin die Einheit von Körper und Seele mit einem kostbaren Ring, in dem Edelstein und Gold zusammenfänden.[99] Solche Vorstellungen wurden auch bei der künstlerischen Gestaltung der Heiligengräber berücksichtigt: Da nicht einmal die kostbarsten Materialien der eigentlichen Bedeutung der Reliquien entsprachen, wurde die prachtvolle Ausstattung ihrer Aufbewahrungsbehälter und – orte zur Pflicht. Petrus Venerabilis († 1156) äußert sich hierzu folgendermaßen:

> „Im ewigen Leben, wie wir es im Glauben erhoffen und wie es jener versprochen hat, der getreu ist in seinen Verheißungen, dort wissen wir die Seele der Gerechten im glücklichen Leben und erhoffen für ihre Leiber die künftige Auferstehung in Unsterblichkeit und Unverweslichkeit. Das ist der Grund dafür, dass wir ihre Leiber, die in diesem Leben Gerechtigkeit geübt haben, nicht wie leblos wegwerfen, nicht als unbeseelt verachten, nicht als Kadaver roher Tiere mit Füßen treten, sondern als Tempel des Herrn verehren, als Paläste der Gottheit pflegen, sie bergen als Edelsteine, die der Krone des ewigen Königs eingefügt werden, und dass wir die Gefäße [d. h. die Leiber], die bei der Auferstehung mit den seligen Seelen wieder vereinigt werden, in Verehrung, so gut wir können, aufbewahren. [...] Seht, Brüder, lasst uns diese Leiber verehren, ihre Asche bejubeln, ihren heiligen Gebeinen goldene Gräber errichten. [...] So lasst uns den Leib dieses Märtyrers, obwohl wir ihn für tot halten, dennoch als auferstehenden und mit unvergänglicher Herrlichkeit zu bekleidenden gebührlich verehren.“[100]

Eine metaphorische Prachtentfaltung rechtfertigt somit den finanziellen Aufwand für Kirchenausstattungen. Sie kennzeichnet die sakrale Dimension, welche die einzige Brücke ins Jenseits schlägt und damit den Hoffnungen auf Ewiges Leben Gestalt verleiht, als die bedeutendste aller Existenzformen. Es galt nämlich als sicher, dass der Heiligenkörper nach der Auferstehung mit der bereits im Gottesreich befindlichen Seele wiedervereinigt würde. In Santa Cecilia findet diese Überzeugung ihren Ausdruck im Apsismosaik, wo die jungfräuliche Märtyrerin mit verklärtem Leib der Wiederkunft Christi beiwohnt.[101]

Zu den zentralen Paradiesvorstellungen der christlich-jüdischen Tradition gehört die des aus Edelsteinen erbauten himmlischen Jerusalems.[102] Sie liegt

99 Anhang, Quelle 406.

100 Petrus Venerabilis zitiert nach Angenendt, 2000, S. 20-21.

101 Vgl. Kapitel 11.

102 Barry, 1995, S. 106.

den zitierten Äußerungen Cäciliens zu Grunde und dürfte auch die Entstehung der Schauwand motiviert haben. Bosio, welcher den reichen Einsatz des Halbedelsteins Lapislazuli in Sfondratos Ausstattungskampagne besonders würdigt, verwendet nämlich zur Beschreibung der Inkrustationen von Schauwand und Altartabernakel die auffällige Bezeichnung „qualitate, et pretio proxime ad gemmas".[103] Somit kann die Rahmenarchitektur der Figur als Bildäquivalent zum „Palast aus kostbaren Steinen und Gold" gedeutet werden, welchen Cäcilie selbst in ihren angeführten Äußerungen vor Almachius als ihre künftige Wohnung beschrieben hatte. Eine bedeutende künstlerische Parallele zu dieser Vorstellung befindet sich im von Paschalis I. gestifteten Apsismosaik von Santa Prassede in Rom, auf welchem der Einzug der Märtyrer in ein himmlisches Jerusalem mit von Gold und Edelsteinen glänzenden Wänden dargestellt ist.[104] Zwischen der Idee der Blutzeugenschaft und den juwelengleichen Buntmarmorinkrustationen besteht noch eine weitere Verbindung: Aufgrund seiner Kostbarkeit verglich man bisweilen das Blut Christi mit Edelsteinen. So würdigt ein Hymnus des 14. Jahrhunderts die Klinge der Lanze, welche die Seite Christi aufgestochen hatte, als mit Juwelen vom Blut des Erlösers geschmückt.[105]

Sfondratos Ausstattung nimmt damit den künftigen Eingang der Märtyrerin ins Gottesreich vorweg. Explizit werden diese Gedanken zwar nicht bei der Entstehung des Cäcilienaltars, aber immerhin 1589 von Tommaso Buoninsegni anlässlich der Überführung des Antonino-Körpers geäußert.[106] Auch wenn sich Buoninsegnis Erläuterungen aufgrund der Entstehungsumstände seiner Schrift nicht auf das neue Grab Pierozzis, sondern auf die Translationszeremonie beziehen, etabliert er ein Bezugssystem, das letztlich auch dem Bau eine metaphorische Stellung im Erlösungswerk zuweist. Der Dominikaner bezeichnet nämlich die Feierlichkeit als Auferstehungsmetapher und somit als vollendeten Eingang des Heiligen ins Paradies.[107] Dieses müsste demnach in dem neuen Grab präfiguriert sein. Ebenso wichtig wie Buoninsegnis theologische Gedanken ist jedoch sein ausdrücklicher Hinweis auf das Vorbild, welches die Konzeption der Salviati-Kapelle inspiriert hatte: Es handelt sich um die Gregoriana, deren bahnbrechende Rolle er sowohl hinsichtlich der Einweihungszeremonien als auch der Ausstattung rühmt.[108] Unter dieser hebt er besonders die

103 Anhang, Quelle 407.

104 Frey (1935, S. 37) glaubt in der „Vorstellung der von Edelgestein funkelnden, leuchtenden, lichtausstrahlenden Mauer" die „Grundlage für die bildkünstlerische Gestaltungsform der farbigen Fensterverglasung" zu erkennen.

105 Ohly, 1989, S. 23.

106 Anhang, Quelle 408.

107 Anhang, Quellen 409-410.

108 Zur Rolle der Gregoriana für Sfondrato, siehe Kapitel 1. 2.

„commessioni di finissime pietre“ hervor.[109] Buoninsegni folgt mit dieser Bewertung rezeptionsästhetischen Vorgaben, welche bereits deren Entstehungszeit etabliert hatte. Diese treten besonders deutlich in der schon erwähnten Rede Panigarolas zutage,[110] der gerade den Buntmarmorintarsien der Kapelle große Aufmerksamkeit schenkt.[111] Seine Ausführungen über dieses Phänomen lesen sich wie ein Kompendium zahlreicher, hier bereits gewürdigter Aspekte. So vergleicht er die Kapellenausstattung mit dem Erscheinungsbild von Edelsteinen und nennt dabei den Heiligenkörper – wie die Reliquien überhaupt – als jedem Juwel weit überlegen. Entsprechend den oben angeführten Äußerungen Tranquilins und der hier vorgeschlagenen Interpretation der Schauwand Sfondratos bezeichnet er die sterblichen Überreste Gregors von Nazianz als kostbaren Stein, der in eine der spektakulärsten Fassungen gesetzt sei, die jemals auf Erden existiert hätten.

Bei solchem finanziellen Aufwand in der Gestaltung von Sakralräumen handelt es sich um einen zentralen Aspekt der katholischen Kultpraxis, die von protestantischen Bewegungen angefochten worden war. Exemplarisch erscheint diese Problematik etwa in der Streitschrift des Alberto Pio, Fürst von Carpi, die 1531 in Paris unter dem Titel *Tres et viginti libri in locos lucubrationum D.*[*omini*] *Erasmi* publiziert wurde.[112] Sie richtet sich gegen einige Thesen, die Erasmus von Rotterdam zur Volksreligion und zur katholischen Kirche seiner Zeit vorgebracht hatte, polemisiert gleichzeitig aber auch gegen reformatorisches Gedankengut. Sakralbauten nehmen für Pio besonders zwei eng miteinander verzahnte Funktionen wahr:[113] So fungieren sie als Opfer der Stifter. Als solche entsprechen sie dem Salomonischen Tempel, dessen immense Prachtentfaltung der Herr selbst gewollt habe.[114] Entsprechend bezeichnet Pio Kirchenbauten als Symbol göttlicher Gegenwart.[115] Zugleich kritisiert er Meinungen, die im Opfer an sich ein Relikt der heidnischen Zeit sahen, das durch den Tod Christi bedeutungslos geworden sei.[116] Denn würde nicht am Ende der Tage das himmlische Jerusalem in Form eines Tempels erscheinen? Offensichtlich versteht es Pio als Aufgabe des Kirchenbaues, den Besucher so umfassend wie möglich hierauf vorzubereiten. Seine Erwartungshaltung fasst er in folgende Worte: „Wer könnte bezweifeln, dass die Dekorationen und die Schätze der

109 Flack, 1986, S. 11 und S. 238, Fußnote 34 mit Hinweis auf Anhang, Quelle 411.

110 Vgl. Kapitel 1. 2.

111 Anhang, Quelle 412. Ich danke Fabio Barry für den Hinweis auf diesen Text.

112 Ein Überblick in Scavizzi, 1982, S. 154-186.

113 Für das Folgende, siehe Scavizzi, 1982, S. 174.

114 Scavizzi, 1982, S. 171-172.

115 Scavizzi, 1982, S. 174.

116 Scavizzi, 1982, S. 172.

Sakralbauten soweit als möglich die Form des ewigen himmlischen Tempels anzeigen und spiegeln, dessen Bild auf Patmos gezeigt und ausgedrückt wurde?“[117]

Angesichts der im Schmuck von Santa Cecilia so überreich auftretenden Paradiesbezüge erhalten diese Äußerungen eine unmittelbare Bedeutung. Noch eine andere Charakteristik des Projektes lässt sich mit dem Verweis auf Pios Überlegungen klären: Weil der Heilige Geist in der Kirche residiere, sei deren Innenraum wichtiger als der externe Bau:[118] Man müsse sich das Verhältnis von Innen- und Außenraum wie das von Körper und Seele vorstellen.[119] Der Eintritt in das Gebäude nehme somit metaphorisch den Eingang ins Paradies vorweg; die sinnliche Erfahrung solle die Seele bis hin zum Erkennen der Transzendenz befördern. Letztlich könne die Kirchenausstattung zur Steigerung der Gottesfurcht beitragen.[120] Sogar die Heiden seien an den Festtagen zum Tempel in Jerusalem gepilgert. Die letzterwähnte Äußerung erinnert an die zitierten Worte Clemens' VIII., welcher das Erscheinungsbild Roms einsetzen wollte, um selbst die nicht-katholischen Besucher der Stadt von der moralischen Überlegenheit des Papsttums und seiner Religion zu überzeugen und – idealerweise – sogar zur Konversion anzuregen.[121]

Die Buntmarmorintarsien können folglich als architektonisches Attribut der Märtyrerin und ihres Grabes betrachtet werden. Neben dieser bildhierarchischen Unterordnung gibt es jedoch noch eine weitere Möglichkeit, das Verhältnis von Statue und Rahmen zu deuten. In der Wertigkeit der Materialien ist nämlich die Einfassung kostbarer und von größerem chromatischen Reichtum als die Plastik selbst. Durch die Wahl des griechischen Marmors entschied man sich bewusst gegen eine Verwendung von Edelmetall oder farbiger Steinsorten, die beide etwa das Erscheinungsbild der wohl nahezu zeitgleichen Agnesstatue Cordiers bestimmen.[122] Damit spielt die Anlage in Santa Cecilia die Schlichtheit der Figur gegen die Prächtigkeit des Tabernakels aus. Erstere wird jedoch durch diese glanzvolle Umrahmung aufgewertet. Es findet eine Hierarchisierung der Medien statt, welche, gerade weil sie nicht dem materiellen Wert entspricht, diesen als Metapher verwendet. Ein solcher Befund findet Parallelen in einem Topos der hagiographischen Literatur. Er zeigt sich bereits im Bericht vom Martyrium des heiligen Polykarp, das sich um die Mitte des zweiten Jahrhunderts

117 Übersetzung des Verfassers aus Pio (1531, f. CXXII verso) zitiert nach Scavizzi, 1982, S. 172.

118 Scavizzi, 1982, S. 174 (Hinweis auf Pio, 1531, f. CXXV verso).

119 Scavizzi, 1982, S. 174 (Hinweis auf Pio, 1531, f. CXXIII recto).

120 Scavizzi, 1982, S. 174 (Hinweis auf Pio, 1531, f. CXXIV recto).

121 Siehe hierzu auch die Kapitel 1. 3, 8 und 11.

122 Zu der von Cordier restaurierten Statue, siehe Kapitel 1. 3.

ereignete. In einem anonymen Brief an die „Kirche Gottes in Philomelium“ heißt es über das Ereignis:

> „So sammelten wir später seine Gebeine auf, die wertvoller sind als kostbare Steine und reiner als fein gearbeitetes Gold, und bestatteten sie an einem angemessenen Ort. Und wenn wir uns dort mit aller Freude, die in unserer Macht steht, versammeln, wird der Herr uns gestatten, den Tag seines Märtyrertodes in der Erinnerung an die, die das Martyrium bereits erlitten haben und als Vorbereitung derjenigen, die es noch erleiden werden, feierlich zu begehen.“[123]

Entsprechende Vorstellungen behielten auch in der Epoche Sfondratos ihre Gültigkeit: So waren für Ugonio in der Widmung seiner *Historia* an Camilla Peretti die Gebeine der Heiligen jedem materiellen Reichtum ebenso überlegen wie die Kirchen der Stadt Rom an religiöser Bedeutung den Salomonischen Tempel übertrafen: „Jener“, so Ugonio, „war nur mit Gold, Silber und hinfälligen Gemmen geschmückt, wogegen diese durch sehr viel wertvolleren Schmuck glänzen, die Knochen, das Blut und die Asche der unbesiegten Märtyrer.“[124]

In Cäciliens *passio* werden ähnliche Gedanken von der später mit Marmorinkrustationen Geehrten selbst angesprochen. Gemessen an den himmlischen Reichtümern, deren sie durch ihr Martyrium teilhaftig zu werden glaubt, scheint ihr jeder materielle Wert letztlich bedeutungslos. Ihren nahen Tod kommentiert sie daher folgendermaßen:

> „Dies ist nicht ein Verlieren der Jugend, sondern ein Eintauschen derselben: ein Fortgeben von Dreck, um Gold dafür zu erhalten; von einer kleinen und unansehnlichen Hütte für einen großen und äußerst weiten Palast aus kostbaren Steinen und Gold; von einer kleinen und dunklen Ecke für einen weiten Platz, leuchtend mit himmlischen Perlen; von einer vergänglichen Sache für eine unvergängliche; einen Pflasterstein für einen kostbaren Stein, der im königlichen Diadem glänzt.“[125]

---

123 Übersetzung des Verfassers aus Eusebius von Caesarea, *Historia Ecclesiastica*, IV, 15, zitiert nach Crook, 2000, S. 10. Bis zum Wort „Gold“ einschließlich bildet dieses Zitat das Motto des Buches von Legner, 1995.

124 Übersetzung des Verfassers aus Ugonio, 1588, unpaginiert: „Quello [= il tempio di Salomone] d'argento solamente & d'oro, & di caduche gemme era adornato, questi di molto più pretiosi ornamenti risplendono, ossa, sangue, ceneri d'invitissimi Martiri.“

125 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 413. Vgl. auch Kapitel 4. 2.

Ein weiteres gestalterisches Motiv, welches die Altaranlage dominiert, ist unmittelbar mit der Bedeutung der Buntmarmorintarsien verbunden: die Krönung der Märtyrerin durch die Engel, welche – wie Vannis Stichvorlage zeigt – einst eine Reifkrone über die Statuennische hielten.[126] Diese ursprüngliche Kopfbedeckung aus Silber lässt sich noch heute als Basis des wohl deutlich später aufgestockten Kunstwerks finden (Abbildung 39).[127] Archivalisch ist der Goldschmied Domenico Arrighi als ihr Schöpfer gesichert.[128] Obgleich die Engel auf die unter ihnen angebrachte Cäcilienstatue bezogen werden müssen, halten sie die Krone mittig über den Körper der Märtyrerin und nicht über deren Haupt. Die axiale Symmetrie der Anlage war ihrem Entwerfer offensichtlich wichtiger als jede szenische Genauigkeit. Doch auch mediale Erwägungen dürften eine Rolle gespielt haben: Es kommt zur Krönung des – aufwendig gerahmten – Kultbildes als Gesamtkonzept und nicht zu der einer bestimmten Figur.[129] Eine solche Beobachtung bestätigt zwei früher getätigte Aussagen. Zum einen sind die Engel, obwohl erzählerisch Cäcilie zugeordnet, deutlich als in die Architektur integriertes Ausstattungsstück konzipiert. Zum anderen stellt die Positionierung der Krone eine Brechung des Narrativen dar, welche auch in anderen Aspekten der Anlage beobachtet werden kann.[130] Trotzdem klingt in dem in Aussicht gestellten Lohn ein erzählerisches Element nach, das auch in Caravaggios, Renis und Vannis Martyriumsdarstellungen aufgezeigt wurde.

Das frühchristliche Motiv der Blutzeugenkrönung kann als verkürzte Formel der Darstellung Christi gedeutet werden, welcher den symbolischen Siegerkranz des Lebens über das Haupt seines Adepten hält[131] und diesem somit, gemäß Offenbarung 2, 10, bei Treue bis in den Tod ewiges Glück verheißt.[132] Cäcilie selbst variiert diesen Bibelvers in ihrer Ermutigungsrede an die zukünftigen Märtyrer Valerian, Tiburtius und Maximus.[133] Gleichzeitig Versinnbildlicht in

126 Zur Stichvorlage, siehe Kapitel 4. 1-2 und 5. 1.

127 Zur Krone, siehe auch Kapitel 5. 1.

128 Anhang, Quelle 318j.

129 Vgl. Kapitel 10.

130 Vgl. Kapitel 6 und 10.

131 Grabar, II, 1947, S. 55-58. Die Apsis des unterirdischen Martyriums der heiligen Felicitas in der Felicitas- oder Maximuskatakombe in Rom zeigt die ikonographische Gestaltung voll entwickelt: Hier erscheint am Himmel die Büste Christi, welcher mit seiner Rechten eine Krone über den Kopf der Heiligen hält. Vgl. Grabar, III, 1947, Tafel XIX, 1. Die Ikonographie stammt aus einer vor allem in der römischen Kaiserzeit gebräuchlichen Formel, in welcher eine göttliche Hand eine Krone über dem Haupt eines Triumphators präsentiert. Vgl. Grabar, II, 1947, S. 56.

132 Der Gesamtspruch lautet nach *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1883: „Esto fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae."

133 Bosio, 1600, S. 20. Die gesamte Passage ist zitiert in Kapitel 6.

metonymischer Verschiebung die Kopfbedeckung auch die Haltung des Blutzeugen, welcher stellvertretend für seine Gesamtexistenz Gott eine solche Krone darbringt. Ein Brief des heiligen Cyprianus bringt dies auf die griffige Aussage: „Dominus [...] ipse in certamine agonis nostri et coronat et coronatur".[134] Diese Auffassung scheint in den Apsismosaiken Paschalis' I. in Santa Cecilia und Santa Prassede dargestellt, auf deren zentraler Achse Gottvater jeweils einen Kranz über Christus, das Vorbild aller Märtyrer, hält. Solche sind denn auch in der übrigen Bildfläche der Konche stark vertreten. Das Krönungsmotiv scheint hier einem weiteren eng verbunden, das in Santa Cecilia zum Einsatz kommt: dem des Triumphes.

Dass eine solche Thematik in Trastevere tatsächlich intendiert war, zeigt ein besonders aussagekräftiges zeitgenössisches Beispiel: Als Giovanni Battista Cavalieri im Jahre 1583 erstmals die Märtyrerfresken im Umgang von Santo Stefano Rotondo druckgraphisch reproduziert,[135] verwendet er auf dem Frontispiz seiner Serie das Krönungsmotiv als Triumphsymbol der *ecclesia militans* (Abbildung 100).[136] Er blendet hierzu zwei – eine Ädikula rahmenden – Pilastern Sockel vor, auf denen – in antiker Manier – Viktorien frontal zum Betrachter stehen. Diese lassen jeweils zur Außenseite einen Arm mit Palmzweig herabhängen, während sie mit dem anderen über die im Bildzentrum angebrachte Tafel eine Krone halten, welche der Cäciliens ähnelt. Der Titel bedarf keines weiteren Kommentars: *Ecclesiae Militantis Triumphi sive Deo amabilium Martyrum gloriosa pro Christi fide Certamina: prout opera R*[*R*][*everendorum*] *Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici Moderatorum, impensa S*[*ancti*] · *D*[*omini*] · *N*[*ostri*] · *GREGORII · P*[*P*][*apae*] · *XIII · in Ecclesia S*[*ancti*] · *Stephani Rotundi Romae Nicolai Circiniani pictoris manu visuntur depicta. Ad excitandam piorum devotionem à Ioanne Bap.*[*tis*]*ta de Cavallerijs aeneis typis accurate expressa*. Da sich mit der Krone auch die Oberkörper der Viktorien und ihre Blickrichtung dem Inneren der Ädikula zuwenden, ähneln sowohl die Armhaltung als auch die Attribute und die generelle Disposition der Figuren stark der Konzeption des Statuentabernakels in Santa Cecilia, der überdies in einer Quelle „Frontispiz" genannt wird.[137] So dürfte auch für das gestalterische Vokabular der

134 Grabar (II, 1947, S. 57) zitiert nach *Epistolae*, 10, 4.

135 Zwei Ausgaben des Werkes von 1583 und 1585 sind bekannt. Diesen schließt sich der *Triumphus martyrum in tempio D.*[*ivi*] *Stephani Caelii Montis expressus* in zwei weiteren Ausgaben von 1587 und 1589 mit Gedichten von Giulio Rossi an. Es folgt 1591 Antonio Gallonio mit *S*[*S*].[*anctorum*] *Martyrum certamina in templo S.*[*ancti*] *Stephani in Caeli Monte visuntur expressa*. Alle erwähnten Ausgaben erscheinen in Rom. Vgl. Monssen, 1983, Fußnote 25 auf S. 22-23 sowie Kapitel 4. 1-2 und – insbesondere – 8.

136 Die Abbildung zeigt das Frontispiz der zweiten Auflage von 1585.

137 Anhang, Quelle 142t.

Anlage die Deutung gelten, welche im Falle von Cavalieris Stichserie ausdrücklich intendiert war: Der Triumph der Märtyrer ist dem der – katholischen – Gesamtkirche gleichzusetzen (Abbildung 101). Die Institution siegt in den und mit den Heiligen.[138] Die von Bosio edierte Cäcilienlegende thematisiert dies deutlich, indem sie einen metaphorischen Triumphzug beschreibt, welchen Christus mit dem Kreuz als Feldzeichen anführt.[139]

Auch andere Beispiele rechtfertigen eine solche Deutung: So ehrte etwa die Kirche das Fest der Enthauptung Johannes' Baptist mit folgendem Bibelversabschnitt, welcher zur Kommunion verlesen wurde: „O Herr, du kröntest sein Haupt mit einer Krone von Edelstein" (Psalm 20, 4).[140] Der Satz vereinigt die beiden erwähnten Phänomene mit dem Gedenken der Hinrichtung und nimmt hierbei sogar einen zeitgleichen Ablauf der Ereignisse an. Wie in Caravaggios *Ermordung des Matthäus* und bei der Cäcilienfigur ist der Märtyrertod Voraussetzung und Beginn des Triumphes zugleich. Mit wachsender Akzeptanz des Christentums wurde eine solche anfängliche Prämisse allerdings aufgeweicht: Gregor von Nazianz ist beispielsweise kein Märtyrer. Aber die bereits mehrfach erwähnte Rede Panigarolas zeigt, dass die Vorstellung einer solchen Krönung auch allgemein für Heilige gelten konnte. Ja, mehr noch, sie belegt die Anwendung einer solchen Metapher auf eine tatsächlich gebaute Architektur: Für Panigarola ist die katholische Kirche die Königin der Welt, deren Haupt Rom und deren Krone der Petersdom.[141] In diesem Kopfschmuck glänzt nun der Gregorkörper als herausragendes Juwel.

In einem Sakralbau, der, wie etwa die Überlegungen Pios belegen, als Ort verstanden wurde, an dem sich Diesseits und Jenseits begegnen, besaß das die Interaktion dieser Welten voraussetzende Krönungsmotiv eine besondere Bedeutung. Es überrascht so keinesfalls, dass es bisweilen, man denke etwa an den Fall von Lauretis Martyriumsdarstellung in Santa Susanna,[142] innerhalb der Ausstattung eines Sakralbaus verwandt wurde, um den Gesamtraum zu einer bildlichen Einheit zu fügen. Ein ähnliches Verfahren kann in der Hochaltaranlage von Santa Cecilia beobachtet werden. Es beherrscht allerdings auch

138 Vgl. Kapitel 11. Zum Aspekt des militärischen Triumphes der Märtyrer, siehe auch Kapitel 1. 3, 6, 7 und 8.

139 Bosio, 1600, S. 3: „Hanc fidem tenuerunt Apostoli, quos è vestigio Exercitus Martyrum prosecuti victorias suas ad Regem victoriosissimum reportarunt: Ipse enim triumphalis Crucis suae labaro usque hodie antecedit omnium in se credentium mentes; […]"

140 Legner, 1995, S. 253. In *Die Bibel* (1980, S. 624) übersetzt als: „[…] / du kröntest ihn mit einer goldenen Krone." Vgl. *Biblia sacra*, I, 1969, S. 790: „[…] posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso […]"

141 Anhang, Quelle 412.

142 Vgl. Kapitel 2. 1.

weitere Gemälde der Basilika dermaßen, dass es geradezu als charakteristisch für Sfondratos Ausstattungskampagne angesehen werden kann. So findet es sich in Vannis *Cäcilientod*[143] ebenso wie in den Bildern Renis und in nahezu allen Werken, welche Baglione für die Kirche ausführte:[144] Sowohl in Bagliones *Fünf Märtyrern* als auch in seiner Darstellung des *Heiligen Andreas* schweben Engel mit Kronen zu den künftigen Blutzeugen herab. Das letztgenannte Gemälde verstärkt dieses szenische Element noch durch das massiv im Bild platzierte Marterwerkzeug des Apostels, welches als dessen Attribut die Gesamtkomposition beherrscht und Baglione zu seiner sicherlich eigenständigsten und eindrucksvollsten Leistung in Santa Cecilia führt.

Besonders intensiv aber setzt sich Baglione mit dem Krönungsmotiv in seinen zwei für die Krypta bestimmten Lünetten auseinander, welche den jungfräulichen Märtyrerinnen Agnes und Katharina von Alexandrien gewidmet sind. Bereits die frühesten Studien für diese Gemälde demonstrieren dessen Zentralität:[145] So zeigt schon der Düsseldorfer Entwurf für die *Mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien* die Muttergottes, welche mit ihrer linken Hand eine Krone über das Haupt der Jungfrau hält. Im Bild dagegen ist der Kopfschmuck bereits aufgesetzt (Abbildung 22).[146] Von einer

143 Vgl. Kapitel 5. 1.

144 Zu den Werken Renis, siehe Kapitel 4. 2, zu denen Bagliones, Kapitel 4. 1.

145 Im Düsseldorfer Kunstmuseum im Ehrenhof entdeckte Andrea Czère insgesamt drei lavierte Federzeichnungen über roter Kreide Bagliones (FP 5326, 5327 und 11535), die sie überzeugend als Entwurfszeichnungen für die zwei Lünetten identifiziert (1998, S. 382-385 und Fußnoten 11-13).

146 Aufgrund der Erkennbarkeit des Rades, Katharinas Attribut, in der rechten unteren Bildecke scheint Czères Identifikation (1998, S. 383, Abbildung 8) gerechtfertigt. Die anderen beiden Zeichnungen zeigen Weiterentwicklungen der Szene; in der wohl früheren (1998, S. 383, Abbildung 10) kommt die Heilige von links. Wie das Fehlen des Rades anzudeuten scheint, handelt es sich hierbei jedoch nicht mehr um eine Katharinen-, sondern um die komplementäre Agnes-Szene. In der kleinen Federskizze oben links ist dann eine Position Christi angelegt, für welche die Heilige von rechts kommen muss. Dieser entspricht auch die Endversion. Die folgende Zeichnung (1998, S. 383, Abbildung 9) übernimmt die Pose Christi aus dem vorhergehenden Blatt und führt die Personen darum herum aus. Aufgrund des Rad-Attributes ist sie nun aber wieder auf Katharina bezogen. Konstant bleibt, dass die Heilige in den beiden letzten Blättern als Zeichen der Ergriffenheit ihre rechte Hand an die Brust führt. Abschließend scheint Baglione Elemente der letzten Katharina- in die gemalte Agnes-Szene und solche der letzten Agnes- in die gemalte Katharina-Szene aufgenommen zu haben. Dass er beständig die Identitäten der Figuren vertauschte, zeigt, dass beide Gemälde zeitgleich und als Pendants geplant wurden. Letztlich scheint aber die liturgische Disposition der Krypta die Anordnung der Figuren in den Gemälden bestimmt zu haben. Vgl. Kapitel 1. 3.

Ringübergabe, die traditionell das Sujet kennzeichnet, bemerkt man in dieser Zeichnung noch nichts. Sie scheint Baglione zunächst weniger als die Krönung interessiert zu haben. Als er später von Clemens VIII. um eine um Cäcilie erweiterte Replik seines Agnes-Gemäldes gebeten wird, welches der Papst anlässlich einer Messfeier in Santa Cecilia bewundert hatte, kehrt der Maler sogar nochmals zu diesem Gedanken zurück:[147] Er wiederholt die Begegnung zwischen Agnes und Christus und variiert den rechts stehenden Engel. Auf der linken Bildseite hingegen nimmt er Themen aus der ersten Düsseldorfer Katharinenzeichnung auf: Die Heilige legt im Gebet ihre Handflächen aneinander und wird von der Muttergottes gekrönt. Wahrscheinlich orientiert sich Baglione – dessen wohl frühestes Werk für die Basilika, *Die Heiligen Petrus und Paulus* (Abbildung 56), als einziges seiner Gemälde mit dieser Bestimmung auf einen Einsatz des Krönungsmotives verzichtet – kompositionell an Renis Bildfindungen. Er verwendet jedoch nicht wie dieser Blütenkränze, sondern Reifkronen und folgt damit wohl den Vorbildern der Altaranlage und der Vita-Ikone Vannis.[148]

Ebenso wie die übrige Umgebung der Plastik kann die Statuennische als Versuch gedeutet werden, diese inhaltlich zu konnotieren. Bereits bei ihrer Beschreibung verwendet Bosio den Begriff *loculus*, welcher als Anspielung auf Cäciliens ersten Begräbnisort in den Kalixtuskatakomben verstanden werden muss.[149] Eine solche Ähnlichkeit ist nicht nur bildlich und terminologisch, sondern auch durch die Anfertigung der Nische begründet: Indem Bosio den *loculus* als „in eius muri [= der Schauwand] medio in longitudine excavatus ad cubantis corporis mensuram"[150] bezeichnet, konstatiert er, dass dieser – dem Katakomben-Brauch entsprechend – nach den Körpermaßen in die Wand geschlagen worden sei. Da noch im selben Satz die Auskleidung der Nische mit schwarzem Stein erwähnt wird, dürfte dies ebenfalls auf die Absicht

147 Für das Bild der Pinacoteca Vaticana (momentan im Depot in der Residenza Vescovile Siriana bei Santa Maria in Campo Marzio in Rom), siehe Guglielmi, 1954, S. 315 und Abbildung 10. Es ist signiert und ins Jahr 1604 datiert. Stärker noch als die Gemälde für die Krypta zeigt es eine nahezu völlige Abkehr Bagliones vom Caravaggismus, da hier ein heller Landschaftshintergrund dominiert. Lediglich die scharf geschnittenen Schatten der Gesichter lassen noch etwas an Caravaggio denken. Wie in den oben diskutierten Zeichnungen gestaltet Baglione eine Heiligenidentität so variabel, dass diese je nach Situation zu Katharina, Agnes oder Cäcilie werden kann.

148 Vgl. Kapitel 5. 1.

149 Bosio, 1600, S. 172. Entsprechend interpretiert in Nava Cellini, 1969, S. 21 und Wolf, 1997, S. 759 and S. 763.

150 Bosio, 1600, S. 172. Der Gesamtpassus ist oben *in extenso* zitiert.

zurückzuführen sein, die Erfahrungswelt der Urkirche nachzuahmen.[151] Aus diesem Umfeld stammte nach Meinung der christlichen Antiquare auch der Bautyp der *confessio*, in welchen man die Statue integrierte. Bereits die Grabungen unter dem Hochaltar von Santa Cecilia hatten Sfondratos und Bosios Kenntnisse von der Funktion und dem Aussagegehalt einer solchen Anlage demonstriert.[152] Es kann daher als typisch für die selektive Antikenrezeption in der Basilika gelten, dass alle funktionalen Charakteristiken der ursprünglichen *confessio* beibehalten wurden, ihr Erscheinungsbild aber wesentliche Modifikationen erfuhr. Doch damit nicht genug: Mit der in Santa Cecilia geleisteten Fortentwicklung dieses Bautyps wurden auch dessen Konnotationen auf die neue Anlage übertragen.

In seiner Edition der *passio* definiert Bosio eine *confessio* als unterirdischen Ort, welcher in der christlichen Antike unter dem Hochaltar – und damit unter dem Presbyterium – eines jeden Sakralbaus angelegt worden sei, um Märtyrerkörper und andere Reliquien aufzubewahren.[153] Man fände diesen in zahlreichen Quellen zur Kirchengeschichte erwähnt. Für den Antiquar charakterisiert der Bautyp somit die gesamte christliche Architektur nachhaltig: Aufgrund seiner Funktion als Versammlungsort und Heiligtum der frühen Gemeinde könne er sogar als deren historische, rituelle und physische Keimzelle betrachtet werden.[154] Wahrscheinlich stellt eine solche Auffassung auch den Hauptgrund für Sfondratos Anlage der vorderen Krypta dar.[155] Der Kardinal hätte demnach einen Raum gewinnen wollen, welcher in Funktion und Atmosphäre dem urkirchlichen entsprach.

Bosios Ausführungen zur *confessio* folgen älteren Studien. In seinen Anmerkungen zur Neuedition des *Martyrologium romanum*, die erstmalig 1583 publiziert wurden, nimmt Baronio eine bedeutende Definition des Begriffs vor, in deren Nachfolge Bosio treten sollte.[156] Stärker noch als dieser würdigt er die apostolischen Ursprünge der *confessio* und verweist auf das sechste Kapitel der

151 Es sei erwähnt, dass nicht nur der querrechteckige *loculus*, sondern auch die Lünetten der Krypta Bezug auf Grabformen der Katakomben nehmen, in diesem Fall auf das *monumentum arcuatum*. Zu Krypta und den Lünetten Vannis und Bagliones, siehe Kapitel 1. 3 sowie 4. 1 und 5. 1.

152 Vgl. Kapitel 1. 2.

153 Anhang, Quelle 414. Kapitel 11 nimmt aus einem anderen Blickwinkel Bosios Deutung erneut auf.

154 Bosio, 1600, S. 137: „Erat haec Confessio priscis Christianis, ipsis persecutionis temporibus, ut Oratorium, seu Sacrarium quoddam, […]"

155 Zur Anlage der vorderen Krypta, siehe Kapitel 1. 2.

156 Anhang, Quelle 415. Gewürdigt in Fremiotti, 1926, S. 38. Vgl. Kapitel 11.

Johannes-Offenbarung als deren Quelle, in welcher die Seelen der Bekenner unter dem himmlischen Altar erscheinen (6, 9).[157]

In seinen Überlegungen wiederholt Baronio teilweise wörtlich einen erläuternden Appendix, den Onofrio Panvinio als Anhang zu Bartolomeo Platinas *De vitis pontificum romanorum* erstmals 1568 in Köln veröffentlicht hatte. Etymologisch leitet Panvinio das Wort von der Bezeichnung *confessor* ab, unter welcher er ein Äquivalent zum Terminus „Märtyrer" versteht.[158] Die *confessio* sei in der lateinischsprachigen Kirche gleichbedeutend mit dem griechischen *martyrium*; beide Bauteile bezögen sich jeweils auf die dort bestattete Person, welche im Westen *confessor*, im Osten hingegen Märtyrer genannt werde. Die architektonische Anlage verbildliche somit die oben genannte Apokalypse-Episode. Gleichzeitig verweise sie in räumlicher Kontinuität auf die Verbundenheit zwischen den Pilgerorten und Versammlungsstätten der Urkirche und des zeitgenössischen Katholizismus.

Als einziger der oben genannten Schriftsteller erstellt Panvinio auch eine Liste von bestehenden italienischen *confessiones*. Unter dem Begriff fasst er sowohl geschlossene Krypten wie die der Kathedrale von Parma, die von Santo Stefano in Verona und die römischen von Santa Prisca und SS. Silvestro e Martino ai Monti als auch die ins Kirchenschiff geöffneten der vier römischen Patriarchalbasiliken sowie der von San Lorenzo fuori le mura und verrät so seine umfassende Kenntnis der Sakralbauten der Halbinsel. Damit verzichtet er wie seine Nachfolger auf die Definition der architektonischen Form; die *confessio* wird lediglich funktional und örtlich definiert. Sfondratos Abweichung vom überlieferten Bautyp wurde durch das Fehlen solcher Normen gewiss erleichtert.

In der Architekturtheorie der Epoche findet sich schließlich eine detaillierte Diskussion des Themas, da Carlo Borromeo das Phänomen in seinen *Instructiones* als Teil seiner Verordnungen zur Reliquienaufbewahrung im Kirchenbau behandelt. Borromeo fordert die Bestattung der Heiligenkörper in einer unterirdischen *confessio*, als deren vulgärsprachliches Synonym er das Wort *scurolo* angibt.[159] Hier sollen die Gebeine würdig und in steinernen Strukturen aufbewahrt werden. Ferner mahnt er nachdrücklich, die Reliquien in geweihten Gefäßen zu bergen, um sie vor Schmutz und Beschädigungen zu schützen,[160] und diese sodann hinter Gittern sichtbar werden zu lassen.[161] Die Sorge um die

157 Vgl. Kapitel 11.

158 Anhang, Quelle 416. Gewürdigt in Fremiotti, 1926, S. 38.

159 Anhang, Quelle 417.

160 Anhang, Quelle 418.

161 Anhang, Quelle 419.

fortwährende Unversehrtheit der Reliquien und die Angst vor deren Raub werden auch in Sfondratos testamentarischen Verfügungen nachdrücklich betont, welche die heilige Cäcilie, den Papst und die klösterliche Hierarchie zu deren ewigem Schutz verpflichten.[162] Das Protokoll der Pastoralvisite in Santa Cecilia von 1626, das zahlreiche Reliquiare unter den Altären der – bezeichnenderweise *confessio* genannten – vorderen Krypta beschreibt,[163] zeigt zugleich, wie genau Sfondrato Borromeos Direktiven folgte und wie sehr die neue Anlage den ursprünglich von Bosio anlässlich der Grabungen geäußerten Absichten entsprach.[164]

Für die Konzeption der Cäcilienstatue selbst scheinen die sprachlichen Alternativen zur Bezeichnung der *confessio* mindestens ebenso bedeutsam wie die mit diesem Begriff assoziierten Inhalte. So nennt der Jesuit Filippo Buonanni in seinen *Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia* von 1696 zahlreiche Synonyme, welche verschiedene Aspekte des Phänomens betonen. Ältere Traditionen, welche wahrscheinlich schon die Vorstellungswelt der Epoche Sfondratos prägten, werden von ihm enzyklopädisch eingearbeitet. Buonanni erwähnt, dass die lateinischsprachige Bevölkerung der klassischen Antike die Anlage auch *dormitorium* genannt hätte, da die Gerechten hier wie Schlafende die Auferstehung von den Toten erwarteten.[165] Eine solche Begriffsdefinition klingt wie eine Beschreibung des Cäcilienkörpers und der diesen vermeintlich imitierenden Statue. Aus demselben Grund würden die Deutschen, so der Jesuit, den Friedhof als Gottesacker (*ager Dei*) bezeichnen, da hier die Gerechten wie Samen auf ihr Auskeimen am Jüngsten Tag warteten.[166]

Auch ein anderer Protagonist der katholischen Reform setzte sich in Rom als Auftraggeber mit dem Phänomen der *confessio* auseinander. Es handelt sich um Paleotti, dem von 1572 bis 1587 der Titel von SS. Silvestro e Martino ai Monti anvertraut war. Ugonio erwähnt 1588, dass der Kardinal hier zum Heiligen Jahr 1575 ein marmornes Eingangsportal errichtet habe.[167] Unmittelbar im

162 Sfondrato zitiert in Gallagher, 1999, S. 319.

163 Anhang, Quelle 420.

164 Zu den Intentionen Sfondratos, siehe Kapitel 1. 3.

165 Anhang, Quelle 421.

166 Buonanni, 1696, S. 139 (kursiv im Text): „Eas certè ob causas Germani pulcherrimo nomine *Agri Dei* Coemeterium vocant, quòd scilicèt in eo Deus suam sementem, ac segetem habeat, quam sub finem Mundi, tanquàm messi jàm maturam demetet, & in Caeleste horreum invehet." Dieser Text folgt unmittelbar auf Anhang, Quelle 421. Zu Buonannis Ausführungen, siehe auch Kapitel 9.

167 Ugonio (1588, S. 254 recto-verso) beschreibt die „[…] faccia[ta] della chiesa […] con un'honorata porta rinovata il prossimo anno del Giubileo, dall'Illustrissimo Card.[inale]

Anschluss an diese Notiz berichtet er, dass dieser die Krypta neu schmücke.[168] Da es sich bei Eingangs- und Kryptabereich um zwei neuralgische Punkte des Pilgerverkehrs handelte, auf dessen Erwartung Maßnahmen zum Heiligen Jahr zurückzuführen sein dürften, kann damit wohl auch die Neugestaltung der Unterkirche um 1575 datiert werden. Paleottis Auseinandersetzung mit der *confessio* begann damit in Rom, selbst wenn sie seine folgenreichsten Auswirkungen in seinem Amtssitz Bologna aufzeigen sollte.[169]

Die Aufstellung der Cäcilienstatue in einem *loculus* verbindet Katakombenrezeption und Monumentalplastik. Sie greift somit auf das Phänomen unterirdischer Andachtsräume mit lebensgroßen Bildwerken zurück, das besonders in Norditalien bedeutenden künstlerischen Ausdruck gefunden hatte. Selbst wenn es sich in Trastevere nicht um einen architektonisch autonomen Ort handelte, wird jedoch ein solcher, der überdies unter der Nische verborgen liegt, visuell hervorgerufen. Der reich profilierte Rahmen setzte hierdurch gewissermaßen eine räumliche Realität in eine andere. Diese Spaltung der Bildwelt verdeutlichen auch die unterschiedlichen Farbpaletten: Dem strengen Schwarz-Weiß-Kontrast der Statuennische tritt der chromatische Reichtum der Schauwand gegenüber. Damit wird der Ort des Cäcilienkörpers als einerseits in die Kirche eingebundene, andererseits aber als unter dieser liegende, ja diese geradezu begründende Wirklichkeit erkennbar. Man mag hierin eine bildliche Parallele zu Bosios Überlegungen zur Keimzelle des Kirchenbaus entdecken.

Im Rom der Epoche lassen sich für Sfondratos Vorgehen keine Parallelen finden. Dies gilt jedoch keinesfalls für das zeitgenössische Norditalien, wo gerade Amtsbrüder Paolo Camillos devotional und mäzenatisch in einer Weise tätig wurden, welche große Übereinstimmungen zu dessen Wirken erkennen lässt. Auch wenn der Hinweis auf die Lebenswelt der Urkirche weniger deutlich als in Santa Cecilia erfolgt, lassen sich alle diese Anlagen als Katakombenrezeption interpretieren. So war etwa eine in einer Krypta des Sacro Monte di Varallo platzierte, lebensgroße und wirklichkeitsnahe Liegestatue des toten Christus Ziel zahlreicher Besuche Carlo Borromeos. Dieser hatte noch in seinen letzten Lebenstagen die Anlage durch nächtliche Besuche, Bußaufenthalte und Gebete dermaßen ausgezeichnet,[170] dass die Beschäftigung mit dem Monte

GABRIELE PALEOTTO, che in quel tempo era quì Titolare, delle singolar virtù & meriti del qual Signor meglio è tacerne che dirne poco."

168 Ugonio, 1588, S. 255 recto: „Sotto l'altar grande è il circuito vacuo attorno fatto ornare dal sopranominato Card.[inale] PALEOTTO, al qual luogo si scende per alcuni scalini da tutte due le bande; & ivi sono i corpi santi che da noi più abbasso si addurranno […]"

169 Diese Informationen zu SS. Silvestro e Martino ai Monti und entsprechende Schlussfolgerungen fehlen in der ansonsten bahnbrechenden Arbeit von Göttler, 1996.

170 Anhang, Quelle 422.

geradezu als spirituelle Hinterlassenschaft des Kardinals betrachtet werden konnte.[171] So zeigt denn auch ein im Madrider Prado befindliches Gemälde Giovanni Battista Crespis, genannt Cerano, die Meditation des späteren Heiligen über der Skulptur.[172] Borromeo scheint hierbei Verhaltensweisen nach Varallo transferiert zu haben, die er früher unter dem Hochaltar seiner Titelkirche von Santa Prassede praktiziert hatte.[173] Für ihn konnte folglich die Skulptur die eigentlichen Reliquien ersetzen.[174]

Wahrscheinlich steht das Verhalten eines weiteren Protagonisten der katholischen Reform in direktem Zusammenhang mit diesen Aktionen Borromeos: Paleotti veranlasste und autorisierte in Bologna die Neuaufstellung einiger emilianischer Terrakottagruppen,[175] deren Gestaltung durch den Einsatz von monumentalen Figuren und großer Wirklichkeitsnähe und deren Thematik durch die Leidensgeschichte Christi gekennzeichnet war. Den Anstoß zur besonders reichen Ausstattung der Stadt mit vollplastischen *Beweinungen*[176] dürften szenische Darstellungen des Heiligen Grabes in Jerusalem gegeben haben, die am Reno durch Prozessionen und ephemere Dekorationen aktiviert wurden.[177] Eine auch für die Gemeinde symbolische Bedeutung besaß hierbei die Gruppe Alfonso Lombardis, die kurz nach dem 10. Dezember 1582 von den Benediktinerinnen von Santa Margherita dem Kardinal geschenkt wurde, wahrscheinlich um das Datum zu feiern, an dem Papst Ugo Boncompagni seine Heimatstadt zum Erzbistum erhoben hatte. Mit Paleotti begann somit eine neue und prestigereichere Tradition von Gemeindevorstehern.[178] Am 2. November 1584 stellte er die Gruppe in einem Nebenraum der Krypta seiner Kathedrale auf.[179] Dort ließ er eine Inschrift anbringen, welche das fromme Geschenk („pio munere") erwähnt, mit welchem der Kardinal den Schmuck des nun im Rang deutlich erhöhten Ortes mehren wolle („ad augendum novae metropolitanae ornatum"). Selbst der Künstler wird als „Alfonso aus Ferrara" mit einer traditionellen Zuschreibung namentlich gewürdigt.

---

171 So berichtet Panigarola (1585, unpaginiert) von der Todesstunde Borromeos: „Di visite, di orationi, di prediche, di libri spirituali trattò meco; & infino di ordinare gli oratorij nel monte di Varallo, e di andarvi ogni anno se egli sopraviveva."

172 Inv. Nr. 547. Zum Bild, siehe Rosci, 2000, S. 156-157.

173 Vgl. Kapitel 1. 1.

174 Für weiterführende Überlegungen zur Übertragung von Heiligkeit durch die Form, siehe Kapitel 10.

175 Für die Nähe Paleottis zu Borromeo, siehe Kapitel 1. 2. Siehe auch Prodi, I, 1959, S. 8.

176 Weitere fünf in Zanotti, 1995, S. 63, Fußnote 15.

177 Zanotti, 1995, S. 61-62.

178 Sinigalliesi und Sarti, 1995, S. 48.

179 Sinigalliesi und Sarti, 1995, S. 48.

Paleotti setzte die Beweinungsgruppe in einen Raum, welcher im Westen an die Krypta grenzte und sich unter der Treppenanlage befand, die ins 1575 von Domenico Tibaldi neugestaltete Presbyterium führte.[180] Carlo Cesare Malvasia beschreibt später dessen Position als „zwischen den beiden Treppen, welche zur *confessio* führen"[181] oder noch genauer als „im Unterirdischen [...], das gewöhnlich *confessio* genannt wird [...] zwischen den beiden Treppen".[182] Hier ließ Paleotti gleich ein Gesamtkunstwerk entwerfen: Das Ambiente erhielt einen Hintergrund von gemalten Landschaften, in welche Szenen aus dem Leben Christi eingebettet wurden. Die Darstellungen, die heute nur fragmentarisch erhalten sind, können Giovan Battista Cremonini (auch genannt Zamboni) aus Cento (ca. 1550-1610) zugeschrieben werden.[183] Cremonini war sowohl als Architekt als auch als Gestalter von Festarchitekturen bekannt und könnte die Gesamtdekoration ebenso wie die Aufstellung verantwortet haben. Es kam damit – wie in Santa Cecilia –[184] zu einem aufeinander abgestimmten Zusammenwirken der Bildmedien,[185] in welches man sowohl neu gefertigte als auch ältere Stücke integrierte.

Die Ausstattung der eigentlichen Krypta verstärkte die Wirkung der Beweinungsgruppe noch weiter: Am 10. März 1585 kam es zur Einweihung des neu ausgemalten Raumes, den Paleotti – laut der Chronik Cristoforo Saracenis – mit Martyriumsdarstellungen hatte versehen lassen, wobei links die männlicher und rechts die weiblicher Heiliger dargestellt waren.[186] Diese sollten, laut Saraceni, die Erbauung des Betrachters anregen und verdeutlichen, wie die Blutzeugen ihre *imitatio Christi* gelebt hätten. Paleotti hatte sich von September 1582 bis März 1583 in Rom aufgehalten, wo er – laut einer Tagebuchnotiz Michele Lauretanos,[187] vom 9. Januar 1583 – begeistert auf den gerade vollendeten Zyklus in Santo Stefano Rotondo reagierte, welchen er sowohl kopieren als auch

180 Zanotti, 1995, S. 57 und S. 62, Fußnote 8.

181 Übersetzung des Verfassers aus Malvasia in Sinigalliesi und Sarti, 1995, S. 49: „[...] tra le due scale che portano al Confessio [...]"

182 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 423 (teilweise zitiert in Zanotti, 1995, S. 57).

183 Sinigalliesi und Sarti, 1995, S. 50. Zu Cremonini, siehe grundlegend Benassati, 1984.

184 Vgl. Kapitel 3.

185 Sinigalliesi und Sarti, 1995, S. 52-53.

186 Anhang, Quelle 424. Den Hinweis auf dieses Dokument und seine Abschrift verdanke ich Samuel Vitali. Aus der Beschreibung Malvasias (Anhang, Quelle 423) geht eindeutig hervor, dass es sich bei den heute verlorenen Martyriumsdarstellungen um Historienbilder handelt, welche in den Lünetten des Kryptengewölbes angebracht waren.

187 Zu Lauretano, siehe ausführlicher Kapitel 8.

beschreiben ließ.[188] Daher dürfte hier – wie in Santa Cecilia –[189] die gestalterische Inspiration für die Fresken zu finden sein.[190]

Vergegenwärtigt man sich die Begegnung des zeitgenössischen Betrachters mit dem Skulpturenensemble Lombardos, verstärkt sich die Ähnlichkeit mit der Platzierung der Cäcilienskulptur. Nach der Rekonstruktion der Statuenaufstellung waren nämlich von der Krypta her – durch eine Öffnung von 2, 00 × 2, 20 m – nur die gegen die Rückwand gestellte Gruppe der drei Marien und der vertikal im Eingang liegende tote Christus zu sehen, nicht aber die übrigen Figuren: Nikodemus, Johannes Evangelist, Maria Magdalena und Joseph von Arimatäa.[191] Die Liegestatue füllte somit visuell nahezu die Gesamtbreite des Bildfeldes aus. In dieser reduzierteren Personenzahl und durch die Position Christi bot das Bologneser Arrangement eine noch deutlichere Parallele zum römischen Altar.

Paleottis Beweinungsgruppen-Inszenierung setzte Maßstäbe: So wurde 1586, vielleicht auf Initiative, aber sicher mit Billigung des Erzbischofs, das berühmte Statuenensemble der *Beweinung Christi* Niccolò dell'Arcas neben dem Hochaltar von Santa Maria della Vita neu an einer Stätte aufgestellt, welche bezeichnenderweise „sepulchro" genannt wurde.[192] Deren Maße stimmten mit denen des Heiligen Grabes von Jerusalem überein. Wie in Santa Cecilia und in der Bologneser Kathedrale wurde auch in Santa Maria della Vita ein enger Zusammenhang von plastischer Gruppe – und speziell von zentraler Liegestatue – und Hochaltar etabliert. Dieser erfuhr freilich aufgrund der verschiedenen örtlichen Gegebenheiten Variationen. Die Konnotation der Anlagen durch Skulptur folgte hierbei überdies regionalen Gepflogenheiten: Während die Altäre in Bologna traditionell als Grab Christi gekennzeichnet wurden, galt der in Santa Cecilia primär als das der Märtyrerin.

Sfondrato, der – wie erwähnt – 1592 einige Monate in der Stadt verbracht hatte,[193] dürften diese Bologneser Skulpturenaufstellungen kaum entgangen sein. Nahezu sicher aber kannte er ein Arrangement, welches sich an dem Ort befand, der ihn während seines Aufenthaltes beherbergt hatte, dem Olivetanerkloster von San Michele in Bosco. Hier war in der Krypta, wohl in Imitation von

188 Göttler (1996, S. 109, Fußnote 239) zitiert Lauretano folgendermaßen: „[...] il Cardinale Paleotto andò a dir Messa a S.[anto] Stefano, et doppo la Messa andò vedendo le pitture, et li piacquero, et le fece riscrivere et ritrarre."

189 Vgl. Kapitel 4. 1.

190 Göttler, 1996, S. 109.

191 Zanotti, 1995, S. 58.

192 Zanotti, 1995, S. 59 und S. 63, Fußnote 23.

193 Vgl. Kapitel 1. 1 und 3.

Paleottis Arrangement in San Pietro, 1595 eine heute verschollene *Pietà*-Gruppe aus Terracotta aufgestellt worden, die Malvasia – und mit diesem die jüngere Forschung – Alfonso Lombardi zuschreibt.[194] Eine Interpretation des Archivmaterials gestattet jedoch die Vermutung, dass es sich bei dem Werk nicht um einen Lombardi handelte, sondern um einen Entwurf des Bildhauers Gabriele Fiorini, den – wohl wegen des frühen Todes des Künstlers –[195] Gian Domenico Pilotti 1595 plastisch realisierte.[196] Die Anbringung der Gruppe scheint sogar die künftige Benennung ihres Aufstellungsortes bedingt zu haben: Von einem Clemens- wurde dieser zu einem *Pietà*-Altar.[197] Da die Krypta von San Michele in Bosco wie in San Pietro unter der Hochaltarkapelle und dem angrenzenden Chor lag und Malvasia zwei Treppenläufe beschreibt, zwischen denen sich die Statue befände,[198] muss die *Pietà* entsprechend zur *Beweinung Christi* aufgestellt worden sein und befand sich – wie ihr Gegenstück in San Pietro – vor einem Hintergrund von gemalten Historienszenen.

Auch die übrige Ausstattung des *scurolo* ist anbetracht der beschäftigten Künstler der Kathedrale verpflichtet: 1596 schuf hierfür der wohl auch dort tätige Cremonini eine *Predigt Johannes des Täufers* und Giovan Battista Fiorini, der Vater Gabrieles, ein *Martyrium des heiligen Laurentius*.[199] 1599 malte Fiorini als weiteres Bild, eine *Marienkrönung mit den vierzehn Mysterien des Rosenkranzes*, und Denis Calvaert eine *Schlüsselübergabe von St. Peter an St. Clemens*, als man vor Ort eine Grabstätte für die Mönche anlegte. Nach einer Beschreibung des Klosters von 1751 lag der durch das Calvaert-Gemälde geschmückte, neue Clemensaltar dem der *Pietà* gegenüber.[200] Diese beiden Altäre waren wohl die prominentesten der Krypta.

194 Malvasia, 1686, S. 328: „Di qui calandosi per le picciole scale nel Confessio, nella prima Cappella a basso, nel mezzo ad esse, la Pietà di pietra cotta è del Lombardi; e le storie attorno a fresco, e gli ornati sono del Pupini." Siehe auch Gramaccini, 1980, S. 128, Nr. 95.

195 Zu Fiorini, siehe Ghirardi, 2004, S. 236-237.

196 Dies verzeichnen auch schon die frühen Neueditionen von Malvasia. Siehe den Kommentar von Andrea Emiliani in Malvasia, 1686, S. 223, Anmerkung 328/4. Im Gegensatz zur Darstellung in Anhang, Quelle 425 hieß der – ansonsten nicht weiter dokumentierte – Künstler wohl Gian Domenico Pilotti.

197 Anhang, Quelle 425. Diese Archivalie muss mit einer anderen verglichen werden, die heute nur in einer Paraphrase überlebt: „1595 – Gian Dom.[enico] Pilotti su disegno del Fiorini fa l'ornamento dell'altare di S.[an] Clemente nel paradiso o scurolo." Zitiert nach Zucchini, 1943, S. 31.

198 Malvasia, 1686, S. 328.

199 Für diese Ausstattung des späten 16. Jahrhunderts, siehe Zucchini, 1943, S. 31, interpretiert in Pepper, 1969, S. 305.

200 Publiziert in Minucci, 1971, S. 174.

Mit größter Wahrscheinlichkeit diente der *scurolo* in San Michele in Bosco auch zur Aufbewahrung von Reliquien. Dies geht insbesondere aus der Benennung hervor, welche die bereits erwähnte Beschreibung von 1751 für die Krypta verwendet. Sie ist auch für die hier für Santa Cecilia ausgearbeiteten Gedanken von größter Bedeutung, da sie eine historische Nomenklatur unterirdischer Räume entwickelt. So heißt es, der Ort sei zunächst „Kirche des Paradieses" und dann „confessio" genannt worden, während man ihn nun als *scurolo* bezeichne.[201] Nur der letzte Terminus wird im Text selbst begründet: Das Wort *scurolo* stamme von der Dunkelheit – auf Italienisch bedeutet „dunkel" *scuro*, die hier herrsche. Die Benennung der *confessio* als himmlisches Reich ist – zumindest angesichts der in Santa Cecilia so reich zu findenden Paradiesbezüge – von besonderem Interesse. In Bologna muss es hierfür eine gewisse Tradition gegeben haben. So sagt Celso Faleoni 1649 über die bereits erwähnte Krypta von San Pietro, dass sie so viele Reliquien beherberge, dass diese ein Paradies bildeten.[202] In seiner Auffassung wirken noch frühchristliche Vorstellungen nach: Tertullian spricht in *De anima* (55, 4) von der „Region des Paradieses [...], die unter den Altar gelegt würde" und bezieht sich somit auf den hier bereits diskutierten Apokalypse-Vers (6, 9).[203]

201 Anhang, Quelle 425.

202 Anhang, Quelle 426.

203 Hinweis in Brandenburg, 1995, S. 89 und Fußnote 40.

8. KAPITEL

Die Wirkung der Plastik und ihrer Aufstellung

Die Übereinstimmung von Wohnort, Hinrichtungsplatz und letzter Ruhestätte rechtfertigt in Santa Cecilia wie in Santa Susanna die visuelle Dominanz der Märtyrerinnen im Sakralbau; ihre Leidensgenossen sind in den Basiliken lediglich beigesetzt. Dies konnotiert den Besuch des Kirchenraumes: Man betritt geradezu die Privatsphäre der Heiligen. Hierauf rekurriert die Betrachteransprache der Cäcilienfigur. In seinem zeitgenössischen Pilgerführer, dessen Widmung an Kardinal Girolamo Bernieri auf den 7. Juni 1600 datiert ist,[1] hebt Panciroli gleich zu Beginn der Beschäftigung mit Santa Cecilia genau diesen Aspekt besonders hervor; durch parataktische, jeweils mit dem lokalen Adverb „qui" eingeleitete Sätze verortet er die Taten der Heiligen.[2] Der Besuch des einstigen Lebensraums der Märtyrerin wird ihm damit zur Begegnung mit deren Persönlichkeit und Biographie.

Eine entsprechende Auffassung findet sich noch konsequenter in dem bedeutendsten Vorgängerwerk Pancirolis, der *Historia* Ugonios: Ihr Autor, der 1588 die Betrachtung einer jeden Kirche mit einem Blick auf die *passio* der jeweiligen Titelheiligen einleitet,[3] erstellt so für die posttridentinische Epoche eine flächendeckende Übersicht der römischen Blutzeugen.[4] Bereits in seiner Vorrede reflektiert er die Methode seines topographisch ausgerichteten Martyrologiums. Kein Pilger könnte eine größere Erbauung empfinden, als beim Besuch einer Stätte die Taten desjenigen zu verstehen, nachzuerleben und zu imitieren, welchem diese gewidmet sei.[5] Die bildliche und literarische Vergegenwärtigung des Martyriums trägt daher zu einer intensivierten, ja läuternden Erfahrung eines Ortes bei. Ugonios Vorgehen bleibt kein Einzelfall: Auch die Kenntnisse, welche Pompeo Felici über die Viten der Heiligen, die Stationskirchen und ihre Reliquien aufdecken und verbreiten möchte, sollen deren Verehrung noch weiter steigern.[6]

1 Panciroli (1600, unpaginierte Widmung) spricht lediglich vom „Kardinal von Ascoli". Diesen Titel trug im Jahre 1600 Girolamo Bernieri. Vgl. *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 120. Zu Panciroli, siehe auch Kapitel 1. 3.

2 Anhang, Quelle 427.

3 Zu Ugonio, siehe auch Kapitel 1. 2.

4 Ugonio spricht hierbei stets von „Vita & morte" des betreffenden Heiligen. Für die *passio* der Cäcilie, siehe Ugonio, 1588, S. 128 verso-129 verso.

5 Anhang, Quelle 428.

6 Felici, 1587, S. 108: „[...] ad eccitare maggior devotione [...]"

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-010

Zentraler Anlass der Traktate Ugonios[7] und Felicis war der Versuch Sixtus' V., die römischen Stationsgottesdienste 1586 wieder einzuführen.[8] Die Katholiken der Epoche erlebten diesen als ausdrücklichen Rückgriff auf die urkirchliche Tradition, welche durch das Exil des Kirchenoberhauptes in Avignon unterbrochen worden war. Nach diesem Brauch feierte die Stadtgemeinde – an einem rituell festgelegten Tag und im Anschluss an eine Prozession – unter Vorsitz ihres höchsten Priesters, des Papstes, das Messopfer über dem Hochaltar der jeweiligen Stationskirche[9] – und damit in der Regel über den wichtigsten Reliquien des Sakralbaus. Von einem weltweiten Publikum wurde somit erneut die enge Verbindung zwischen Eucharistie, Märtyrerkult, dem Papstamt und seiner Stadt ausgedrückt. Gleichzeitig galten die Stationen als Beispiel seelsorgerischer Fürsorge: Indem die Katholiken im wahren Glauben unterwiesen und bestätigt wurden, sollten sie vor Anfechtungen bewahrt bleiben.[10]

Clemens VIII. setzte die Bemühungen Sixtus' fort. Nachdem während der Restaurierungen der betreffenden Kirchen Inschriften entdeckt worden waren, die eine differenzierte Nutzung des Sakralbaus nach Geschlechtern suggerierten, richtete er jeweils spezifische Stationstage für Frauen und Männer ein, um Ausartungen des Pilgerwesens zu verhindern.[11]

Gleichzeitig regte das Stationskirchenwesen neben der Auseinandersetzung mit Titelheiligen und Stiftern auch die mit den architektonischen Ritual-Rahmen an. Ugonios Traktat, obgleich primär als Geschichte der Kultorte verfasst, enthält daher auch detaillierte Angaben zu deren Erscheinungsbild.[12] Hieraus ergibt sich seine herausragende Stellung in der römischen Guidenliteratur des späten 16. Jahrhunderts. Sowohl Ugonio als auch Panciroli betonen die Rolle von Santa Cecilia als fünfzehnte Station der Fastenzeit, in der sich am

7 Herklotz (1985, S. 41) differenziert die Motivationen Ugonios zur Verfassung des Werkes.

8 Zur Wiedereinführung, siehe Blaauw, I, 1994, S. 65. Vgl. Kapitel 1. 2.

9 Berthier, 1910, S. 51.

10 Felici (1587, S. 152) nennt „[…] tre principali parte [sic] […] d'onde il Christiano potesse conseguir la salute, venendo con l'essempio de' Santi invitato alla devotione, essendo fermato con la sana dottrina nella vera credenza, & essendo assicurato dagli assalti de gli aversarij. – Hor sù, […], voi ci havete scoperto l'Idea delle Stationi, & mostrato, come far si possi il modello d'un perfetto Christiano […]" Der Traktat deutet leitmotivisch die römischen Heiligen als Vorbilder christlichen Lebens. Hierdurch entwirft und fördert er katholische Idealvorstellungen. In der Anfangszeile von Felicis Sonetts auf die heilige Witwe Sabina (1587, S. 156) wird diese etwa als „Norm" des weiblichen Geschlechtes bezeichnet: „Donna del nostro stato unica norma, […]"

11 Panciroli, 1600, S. 114-115.

12 Siehe hierzu beispielhaft Ugonios Angaben zu Santa Cecilia, diskutiert in Kapitel 3.

Mittwoch nach dem zweiten Sonntag die Stadt zum Messopfer versammelte.[13] Die Basilika wurde somit Teil einer ritualisierten Sakrallandschaft, in der jede einzelne Kirche zugleich die ganze Metropole repräsentierte. Sfondrato und seiner Umgebung war daher bewusst, dass jeder Eingriff in der Basilika Wirkungen im Gesamtbild der Stadt hinterlassen würde. Gerade in dieser Integration äußert sich die universelle Bedeutung der restaurierten Cäcilienkirche und der demonstrativen Inszenierung ihrer Reliquien. Sie gliedert sich in die Verdeutlichung eines Topos ein, welcher Rom als Bild Jerusalems verstand und damit dem Kirchenoberhaupt als Bischof der Stadt bescheinigte, über das geistige Zentrum des Kosmos zu herrschen. Wie erarbeitet, leiteten die jeweiligen Amtsinhaber – zumindest der nachtridentinischen Epoche – hieraus auch eine moralische Verantwortung ab, welche sie selbst ebenso wie ihre Gemeinde betraf.[14] Entsprechend ließ sich die Stationsmesse nicht nur als lokale Feier, sondern als Ereignis der Weltkirche verstehen.

In diesem Sinne äußert sich Ugonio in der Widmung seines Traktates an Camilla Peretti, indem er das „christliche Volk" mit der Königin von Saba verglich, die nach Jerusalem zu König Salomo gepilgert sei, um mit eigenen Augen den vielgerühmten Herrscher und seine Werke zu bestaunen.[15] Rom apostrophiert er dabei als heilige Stadt, als Sitz der Religion und neues Jerusalem auf Erden, dem nicht Salomon, der Sohn Davids, vorstünde, sondern der Papst als Vikar Christi.[16] Rom böte den Pilgern nicht nur einen Salomonischen Tempel, sondern gleich zahlreiche, die überdies ehrenwerter und wunderbarer seien, weil der lebendige christliche Kult das Judentum weit überträfe.[17] Eine ähnliche Konfrontation von Rom und Jerusalem beherrscht auch die Widmung an die „frommen Leser", denen Panciroli sein Buch ans Herz legt.[18] Doch der ganze Reichtum der Papststadt, so Ugonio, harre noch seiner Erschließung; die Wunder Roms seien und waren ständigen Bedrohungen ausgesetzt.[19] Als Gegenmittel sieht er die Möglichkeit der schriftlichen Perpetuierung der sakralen

13 Ugonio, 1588, S. 128 verso und Panciroli, 1600, S. 119 und S. 262-263. Für Frauen hingegen fand die Station in Santa Cecilia am folgenden Tag statt. Vgl. Panciroli, 1600, S. 121.

14 Für diese zentrale Überzeugung des nachtridentinischen Papsttums, siehe Kapitel 1. 3.

15 Anhang, Quelle 429.

16 Ugonio, 1588, unpaginierte Widmung: „Percìoche se ben qui non vi è Salamone figliuol di David, vi è il sommo Pontefice Vicario del figliuol di Dio, il quale è più che Salamone."

17 Ugonio, 1588, unpaginierte Widmung.

18 Anhang, Quelle 430.

19 Ugonio, 1588, unpaginierte Widmung: „Delle quali, quante ne sono state anticamente oppresse da i Pagani? Quante se mai fu lor possibile, calpestate da gl'Heretici? Quante ne hanno l'arme de Barbari destrutte? Quante sommerse le inondationi? Arse l'incendij? Consumate l'ingiurie de tempi?"

Monumente und deren Geschichte.[20] In seiner eingehenden Würdigung der zeitgenössischen Kirchenrestauratoren gesteht er jedoch indirekt seiner literarischen Vergegenwärtigung eine künstlerische Alternative zu. Sie bestände in der Interpretation eines Sakralbaus durch seine physische Erneuerung.[21] Eine solche zeigt sich später etwa in der Ausstattung von Santa Cecilia.

In ihren Traktaten zur Sakraltopographie Roms präsentieren sich Ugonio und Panciroli als christliche Antiquare, welche dem Pilger die bisher eher verborgene Bedeutung herausragender Orte erschließen.[22] Ein so ausgedrücktes Selbstverständnis deckt sich derart mit dem einiger ihrer Kollegen, dass es als topisch bezeichnet werden kann. So rechtfertigt Panvinio sein 1570 in Rom erschienenes Buch *De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque Basilicis quas septem Ecclesias vulgo vocant* mit den Worten, er sei von höchsten Persönlichkeiten gebeten worden, die vielen heiligen Schätze, welche in den Kirchen verborgen wären, der Welt bekannt zu machen, um hierdurch die Frömmigkeit der Sterblichen anzufachen.[23] Noch etliche Jahrzehnte später wird in diesem Sinne Bosios posthume Katakombenenzyklopädie gepriesen: In der Vorrede der von ihm edierten *Roma sotteranea* würdigt der Herausgeber, Giovanni Severano, die zahllosen Schätze, die Rom in ihren Eingeweiden, den heiligen Friedhöfen, verberge. Bosio habe diese der Welt erschließen wollen.[24] Sein Loblied auf den Vorgänger endet mit der Bemerkung, dass dieser der Öffentlichkeit den Reichtum der Katakomben „entdeckt und dargelegt" habe.[25]

Die Äußerungen Felicis, Ugonios, Panvinios und Severanos kodifizieren ein Idealbild des christlichen Antiquars, dessen Tätigkeit das Erleben der heiligen Orte und ihrer Traditionen verstärkt. Der Gelehrte wird so zum Heilswerkzeug, welches der Gemeinschaft vernachlässigte oder gänzlich unbekannte Glaubenszeugnisse erschließt. Ergänzt wird sein Vorgehen durch den Archäologen. Sfondratos Cäcilienaltar kann daher zum Gleichnis für ein theoretisches und

20 Ugonio, 1588, unpaginierte Widmung: „[…] chiaramente ho visto non esservene altro, che per via della scrittura ritogliere alla seconda morte, & far perpetue quelle cose, che per la varietà de gl'humani accidenti si sono di tempo in tempo soppresse & estinte."

21 Vgl. Kapitel 1. 3.

22 Ein grundlegender Überblick zur Aktivität der christlichen Antiquare von Panvinio bis Baronio findet sich in Herklotz, 1985. Dort auch (*ibidem*, 1985, S. 41-45) eine bedeutende Würdigung der methodischen Neuerungen Ugonios.

23 Fremiotti, 1926, S. 39 (Hinweis auf Panvinio, 1570, S. 1). Für die fundierte Bewertung des Wirkens Panvinios als „Meilenstein für die Erforschung der christlichen Kultbauten", siehe Herklotz, 1985, S. 27.

24 Giovanni Severano, unpaginierte Vorrede zu Bosio, 1632: „[…] delle grandezze inestimabili, ch'ella [= Roma] tiene occulte dentro le sue viscere ne' sacri Cimiterij; […]"

25 Übersetzung des Verfassers aus Severano, unpaginierte Vorrede zu Bosio, 1632.

praktisches Verhalten gegenüber der christlichen Antike werden. Eine der Grundlagen dieser Vorstellungen ist sicher im Wort Jesu vom rechten Hören zu finden. In ihm fordert dieser die geistige Bereitschaft, die in den Ereignissen und Dingen enthaltenen Aussagen zu erkennen: „Es gibt nichts Verborgenes, das nicht offenbar wird, und nichts Geheimes, das nicht an den Tag kommt. Wenn einer Ohren hat zum Hören, so höre er!"(Markus 4, 22-23).[26] Welch großem gesellschaftlichem Konsens diese Einschätzung der christlichen Antiquare entsprach, wird schon daraus ersichtlich, dass bereits die Auftraggeber und Initiatoren der Grabungs- und Forschungskampagnen aufgrund spiritueller Verdienste gefeiert werden.

Zur exemplarischen Verdeutlichung dieser Dimension dient das Sprachbild der Offenbarung. Bosio macht es sich nachdrücklich zu eigen. Es beherrscht seine Widmung der *Historia passionis* an Sfondrato,[27] in der er von den gerade vergangenen Tagen spricht, an denen „das Grabmal des jungfräulichen Körpers öffentlich geglänzt habe".[28] Anlässlich des Fundes der Märtyrerkörper verwendet der Antiquar sogar den Terminus „rivelatio".[29] Die gleiche Metapher hatte bereits Buoninsegni 1589 in Florenz in seiner *Oratio encomiastica in translatione corporis D.*[*ivi*] *Antonini* gebraucht, welche die Überführung Pierozzis feierte.[30] Pietro Paolo Crescenzi hingegen benutzte sie sogar für Antonio Gallonios antiquarische Rekonstruktion der Folterarten, welche die Märtyrer der Urkirche erlitten hätten; diese könnten nun durch die Arbeit des Autors angemessen verstanden werden.[31] Auch Panigarola sollte in seiner Rede über die Verdienste Sixtus' V. anlässlich der Wiedereinführung der Stationsgottesdienste 1587 dieses Sprachbild verwenden: Der Papst habe der christlichen Antike

26 Zitiert nach *Die Bibel*, 1980, S. 1133-1134.

27 Bosio, 1600, unpaginierte Widmung: „Nam profectò sacrum hunc Thesaurum tuo tempore ex abdito terrae sinu in lucem, conspectumque caeli revocatum, regijs omnibus à te opibus, amplissimisque dignitatibus anteferri non obscuris indicijs declarasti."

28 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, unpaginierte Widmung: „Et verò non modò diebus illis recentis laetitiae cum Virginei Corporis arca splenderet in publico, totiusque Civitatis concursu maximo celebraretur, nihil omisisti, quo incredibilis pietas, religioque tua declareretur; [...]" Bosio (1600, S. 153) beginnt auch seinen Bericht von der Wiederentdeckung der Körper mit dem Wort „revelatio": „Huiusmodi autem revelationis haec fuit occasio." Zum Glanz als göttliches Phänomen, siehe Kapitel 7. Vgl. auch Kapitel 6.

29 Bosio, 1600, unpaginierte Widmung: „[...] ex ea rivelatione, quae in Transtyberina tua Ecclesia temporibus nostris facta est Sanctorum Martyrum, [...]" Auch Franciotti verknüpft im Jahre 1600 Cäciliens Jungfräulichkeit mit der Bildsprache der Offenbarung. Vgl. Kapitel 11.

30 Anhang, Quelle 410. Zu Buoninsegnis Aktivitäten im Zusammenhang mit der Reliquienüberführung, siehe Kapitel 5. 2.

31 Anhang, Quelle 431.

durch die Neubelebung ihrer Riten sowie der durch sie ausgezeichneten Bauten und deren Schätzen Anschaulichkeit verliehen.[32]

Christliche Antiquare und kirchliche Würdenträger erlebten somit ihr heilsgeschichtliches Handeln in einer Symbiose, die geistige Ideale erneut sinnlich fassbar machte. Genau in diesem Bereich scheint für Baronio die Essenz der Begegnung mit dem unversehrten Cäcilienkörper zu liegen. Sein „Vidimus, cognovimus, & adoravimus" insistiert auf der kausalen Folge des Sehens, des Erkennens und des Anbetens.[33] Nicht nur die Aktion, sondern auch ihre Metaphorik scheinen dabei traditionell vorgeprägt zu sein. Tatsächlich finden sich im erwähnten Brief Ambrosius' von 386 sowohl Parallelen zur Erhebung aus dem Erdreich als auch ein der Sprache der christlichen Archäologen eng verwandter Wortschatz.[34] Ambrosius' Überlegungen decken sich dabei mit einem Abschnitt von Psalm 50, 10, der nicht von ungefähr als Kommentar der Martyriumsfresken in Santo Stefano Rotondo verwendet wurde: „Exultabunt ossa humiliata".[35] Das hier skizzierte Gedankengebäude stärkt und definiert den Status der sich formierenden christlichen Archäologie, deren Methoden, Grenzen und Ergebnisse von einem kirchlichen Kontext bestimmt werden. Der Cäcilienaltar ist das herausragende Ergebnis einer ihrer Grabungskampagnen. Wie der Titelkardinal, welcher die Bemühungen koordiniert, so wird auch der Antiquar, welcher die Funde beschreibt und deutet, zum Heilswerkzeug, das göttlichen Willen vollstreckt.[36]

Neben den frühen Kirchengründungen Roms sollte kein anderes Phänomen die Forschungen der christlichen Antiquare nachhaltiger inspirieren als die in Santa Cecilia vergegenwärtigten Katakomben.[37] Über die Evokation hinaus kam es anlässlich der Erkundung der Basilika und ihrer Gründungsgeschichte auch zu einer spezifisch literarischen Beschäftigung mit dem ursprünglichen Begräbnis- und Fundort der Heiligen.[38] Tatsächlich kann die *passio* der Cäcilie als erste publizierte Auseinandersetzung Bosios mit seinem späteren Hauptforschungsgegenstand gelten, die ihn zur bahnbrechenden Enzyklopädie der *Roma sotterranea* führte.[39] Der Antiquar bezeichnet in seinen Ausführungen

32 Anhang, Quelle 432.

33 Vgl. Kapitel 1. 3.

34 Anhang, Quelle 433.

35 Ecclesiae Militantis Triumphi, 1583, Tafel XXV. Der Wortlaut gleicht *Biblia sacra*, I, S. 832. In *Die Bibel* (1980, S. 640) übersetzt als: „Jubeln sollen die Glieder, die du zerschlagen hast." Vgl. Monssen, 1982, S. 274.

36 Zu Sfondrato als Heilswerkzeug, siehe Kapitel 1. 3.

37 Vgl. Kapitel 7.

38 Siehe etwa Bosio, 1600, S. 107, Fußnote 61.

39 Zu Bosio, siehe Kapitel 1. 2.

die Katakomben als Lebensraum der frühen Christen, welche sich vor den Verfolgungen in den Eingeweiden der Erde und an abgelegenen Orten versteckt hätten. Hier, wo ihnen das Licht der Sonne vorenthalten worden sei, lebten und tauften die „heiligen Märtyrer" in „Krypten" und zelebrierten die Mysterien des Glaubens.[40] Ein *avviso* in Modena vom 8. Juli 1595 zeigt, dass sich die von Bosio fünf Jahre später verwandte Terminologie auf Allgemeingut gründete: In ihm werden die Verfolgten – ganz im Sinne des Antiquars – bereits wegen ihrer bloßen Existenz in einer solchen Umwelt als Heilige bezeichnet.[41] So erklärt sich auch die Bewunderung, welche Filippo Neri, dem Begründer der neuzeitlichen Katakombenfrömmigkeit, entgegenschlug.[42] Der Oratorianer Giovanni Marciano erzählte etwa achtungsvoll, dass Vater Francesco Cardone da Camerino, Meister der Novizen in Santa Maria sopra Minerva, seinen Zöglingen häufig den noch lebenden Neri aus diesem Grunde als Beispiel angeführt habe.[43] Die Katakomben wurden demnach allgemein als ureigenste Lebenswelt der verfolgten Kirche betrachtet. Obgleich sie die Präsenz der Märtyrer geheiligt hatte, weckten sie im Wesentlichen negative Assoziationen: Sie standen für den Entzug des Tageslichtes und die Erfahrung von ständiger existentieller Bedrohung. Diejenigen, welche freiwillig ein solches Schicksal auf sich nahmen, wurden schon hierdurch zu Glaubenshelden.

Auch wenn das Papsttum die römischen Katakomben mit großem Prestigegewinn hütete, war die Anerkennung der dort für das Christentum erworbenen Verdienste nicht an eine bestimmte Konfession gebunden. So stellte im Heiligen Jahr 1575 der Münchener Hofprediger Johann Jakob Rabus zufrieden fest, dass die unterirdische Andachtstätte von San Sebastiano „fromme Christen zu großem Eifer gegen unsere allerheiligste Religion bringt, wie dies heilige Jubeljahr derer viel, so sonsten nit gut römisch, mir und anderen willig und gern bekannt [haben]."[44] Angesichts solcher Erfolge, welche das Zeitinteresse an Bekehrungen erkennen lassen,[45] wundert es kaum, dass es in Rom während der zweiten Jahrhunderthälfte zu kontinuierlichen Wiederentdeckungen dieser unterirdischen Grabanlagen kam. Diejenige der „anonymen Katakombe in der Via Anapo" – zunächst gedeutet als die der Priscilla –, welche Anfang Juni 1578

40 Anhang, Quelle 434.

41 Anhang, Quelle 435.

42 Pastor, IX, 1923, S. 119-120. Vgl. auch Kapitel 1. 1. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass auch Carlo Borromeo als großer Verehrer unterirdischer Andachtsräume bekannt war. Siehe Kapitel 1. 1 und 7.

43 Fremiotti, 1926, S. 46, zitiert Marciano, 1693, I, 1. II, capo II: „Filippo è un gran Santo e fra le altre eroiche azioni ha per dieci anni vissuto in Roma nel cimiterio di Callisto."

44 Zitiert nach Wischmeyer, 1978, S. 136-137.

45 Vgl. Kapitel 1. 3.

in der Vigna Sanchez nahe der Via Salaria erfolgte,[46] übte eine solche Sogwirkung aus, dass ein *avviso* vom 2. August desselben Jahres berichtet: „Ganz Rom läuft dorthin zusammen und zerbricht den Zaun, der auf Befehl Kardinals [Giacomo] Savelli dortherum gezogen wurde."[47] Ein unmittelbar nach der Entdeckung verfasster, anonymer Bericht in der Trierer Stadtbibliothek gibt die emotionale Wirkung wieder, welche der Fund entfaltete: Der Ort sei wegen seines Alters, der mit ihm verknüpften religiösen Bräuche der Urkirche und seiner Heiligkeit so ehrwürdig, dass ihm alle Besucher mit Furcht begegneten und zu Tränen gerührt würden.[48] Denn man könne hier die Verfolgungen und Ängste, aber auch die Frömmigkeit der frühen Christen nacherleben. Sfondratos Altaranlage überträgt eine solche Wirkungsästhetik in den Kirchenraum.

Bosio verweist bei seiner Deutung der Katakomben auf den Passus des Briefs Pauli an die Hebräer, welcher den Verfolgungen des Volkes Gottes gewidmet ist, und zitiert einen Satz hieraus teilweise sogar wörtlich.[49] Auch sonst waren diese Vorstellungen in Santa Cecilia präsent: Ein Abschnitt derselben Bibelstelle, der zudem gerade den von Bosio aufgenommenen Relativsatz enthält, ist der Kupferstichfolge *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum* vorangestellt,[50] welcher Bril Anregungen für seinen Eremitenzyklus entlehnte.[51] Während das Motto im Fall der Druckgraphiken auf Darstellungen einsamer Landschaften angewandt wird, erläutert es bei Bosio die Bedeutung der Katakomben. Wie die Ödnis werden diese demnach zu einem lebensfeindlichem Erfahrungsraum. Sie führen die Menschen aus dem Alltag der Zivilisation und hin zu einer spirituellen Läuterung. So entsprechen sie den Anliegen, welche Sfondrato und dessen Zeitgenossen mit dem Rückzug in einsame Landstriche und abgelegene Klöster verbanden.[52] Im Falle von Santa Cecilia und verwandter Bauten wurde

46 Wischmeyer, 1978, S. 137. Gewürdigt in Göttler, 1996, S. 108-109. In beiden Publikationen wird die Katakombe irrtümlich als Coemeterium Jordanorum bezeichnet. Für eine Richtigstellung, siehe Polonyi, 1994, S. 251.

47 Zitiert nach Wischmeyer, 1978, S. 137. Als Vikar von Rom war Savelli für die Sicherheit des Ortes zuständig.

48 Anhang, Quelle 436.

49 Paulus fährt nach der von Bosio (Anhang, Quelle 434) zitierten Stelle seines Briefs an die Hebräer folgendermaßen fort (Ad hebraeos, 11, 38- 39): „[...] in solitudinis errantes/ et montibus et speluncis et in cavernis terrae/ et hii omnes testimonio fidei probati/ non acceperunt repromissionem/ [...]" Siehe *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1855.

50 Das Motto des Frontispiz lautet: „Circumierunt in melotis, in pellibus caprinis, egentes, angustiati, afflicti ([sic]): quibus dignus non erat mundus: in solitudinibus errantes, in montibus et speluncis et in cavernis terrae. ad Hebreos capitulum XI." Es handelt sich um die zweite Hälfte des 37. und den 38. Vers des Hebräerbriefes.

51 Vgl. Kapitel 2. 3.

52 Vgl. Kapitel 1. 3 und 2. 3.

bereits herausgestellt, dass insbesondere einzelne und entsprechend ausgestattete Räumlichkeiten hierfür virtuellen Ersatz boten.[53]

Im Falle der Altaranlage und des mit ihr verbundenen Grabes wurden diese Ansichten noch um weitere bereichert: Es handelte sich um den Ansporn und die Verpflichtung zum Gebet für die – oder sogar, wie im Fall der Heiligen, zu den – dort bestatteten Toten. Der Gedanke an die unterirdischen Friedhöfe musste diese Inhalte, die Sfondrato für seinen eigenen Begräbnisort sicher gern in Anspruch nahm, wachrufen.[54] Henry de Sponde hob gerade diesen Aspekt in seinem 1598 in Lyon veröffentlichten Werk *Les cimitieres sacrez* hervor und verwies auf den heiligen Augustinus, der etymologisch das auf eine letzte Ruhestätte anwendbare Wort „Monument" auf diese Aufforderung hin gedeutet habe.[55] Felici bezeichnete entsprechend die Altäre der Stationskirchen als Heiligengräber.[56] Seine Bemerkung verdeutlicht in diesem Zusammenhang noch einen weiteren Unterschied zwischen den – teilweise in ihren Funktionen durchaus verwandten – Stellen des Kirchenbaus: Da einzig der Altar als Transsubstantiationsort diene, betone die jenem angenäherte Martyriumsstätte eine notwendige innere Reinigung. Letztere sei Vorbedingung für den Empfang der Eucharistie. Es lassen sich erneut Auffassungen erkennen, die sich in anderen Arbeitsschritten dieser Untersuchung zeigten.[57] In erster Linie verwies die Messfeier über dem Katakombengrab aber auf die Urkirche. Die nachtridentinische Gemeinde, deren Liturgie vermeintlich direkt an die der verfolgten Christenheit anknüpfte, erfuhr sich somit als deren Erneuerung. In der Epoche der Katakomben hatte sich die Kirche als ständig bedrohte Minderheit erlebt. Zur Zeit Sfondratos konnte ein solches Phänomen mit großer Massenwirksamkeit vergegenwärtigt und psychologisch instrumentalisiert werden: Die Gefahrennähe stimulierte einen stärkeren Zusammenschluss der Gruppe hinter ihrer Führungselite; Homogenität und Hierarchisierung waren die Folgen. Aus diesem Grund hatten Clemens VIII. und Baronio angesichts der notwendigen Kirchenrestaurierungen den allgegenwärtigen ketzerischen Beobachter heraufbeschworen:[58] Er half ihnen, die eigenen Gefolgsleute zu disziplinieren, indem er diese zu einer inneren Positionsbestimmung zwang.

53 Vgl. Kapitel 2. 3.

54 Vgl. Kapitel 2. 1.

55 Anhang, Quelle 437 mit dem Hinweis auf Augustinus, *De cura pro mortuis*.

56 Felici, 1587, S. 98: „Ci basterà per hora sapere, che visitando con devotione i santi Altari, dobbiamo quei Santi pregare, le cui reliquie quivi riposte sono, che per noi intercedano appresso la Maestà di Dio; […]"

57 Vgl. Kapitel 2. 1.

58 Vgl. Kapitel 1. 3.

Neben dieser psychologischen Funktion entsprachen die Katakomben vermeintlich noch einem weiteren Bedürfnis des frühneuzeitlichen Katholizismus: Sie legitimierten dessen Bräuche als unveränderte Fortsetzung derjenigen der Urkirche, welche von der gesamten Christenheit akzeptiert wurden. Im Hinblick auf Sfondratos Cäcilienaltar, in dem es – wie noch zu zeigen sein wird – sowohl visuell wie sprachlich zu einem äußerst reflektierten Bildeinsatz kommt,[59] ist hier ein Aspekt von besonderer Bedeutung: Die Katakomben attestierten nämlich glaubwürdiger als jede Schriftquelle die Förderung religiöser Kunst in der Anfangsphase des Christentums. Baronio konnte so protestantische Idolatrievorwürfe gegen die Katholiken mit der Bemerkung zurückweisen, dass die frühen Kirchen Bilder enthielten, welche laut Tertullian sogar in die heiligen Urnen gemeißelt seien.[60] Er selbst habe „im uralten Friedhof der Priscilla" (d. h. in der anonymen Katakombe der Via Anapo) hierfür zahlreiche Beispiele gesehen. Ein solcher Befund ergänzte seine Beschäftigung mit der frühchristlichen Literatur, welche ihn über den Bildgebrauch in der Urkirche belehrt hatte: In seinen Ausführungen über Paulinus von Nola verweist er etwa auf die von diesem gedichteten Tituli für Wandmalereien, aus deren Existenz er schloss, dass Paulinus jene gewünscht und in Auftrag gegeben habe.[61] Entsprechend würdigt der bereits erwähnte Bericht in der Trierer Stadtbibliothek nicht nur die Wirkung des Fundes, sondern auch dessen stark anti-ikonoklastisches und damit in die Gegenwart übertragbares Potential.[62]

Nach den oben beschriebenen Vorstellungen kann die Katakombenerfahrung zum Anstoß einer persönlichen Läuterung werden und wird – wie erarbeitet – in Santa Cecilia auch aus diesem wirkungsästhetischen Grund evoziert. Das Erleben urkirchlicher Lebensumstände erinnert jedoch nicht nur an die Vergangenheit des Christentums, sondern beschwört auch deren Verhaltensmuster herauf. Bisweilen kann der Versuch einer solchen Steuerung des Sozialverhaltens seitens der Autoritäten sogar explizit nachgewiesen werden. Dies gilt insbesondere für die wiederbelebten Stationsgottesdienste, deren weltanschaulicher Anspruch insbesondere durch den erwähnten Traktat rekonstruiert werden kann, den Felici deren päpstlichem Initiator zueignete. Felici druckt eine sixtinische Bulle vom 13. Februar 1586 über die „Konstitution der päpstli-

59 Vgl. Kapitel 10.

60 Hinweis in Fremiotti, 1926, S. 59, auf Baronio, *Annales*, II, *sub annum* 57. Fremiotti (1926, S. 63) zitiert später Baronios Augenzeugenbericht (*Annales*, II, *sub annum* 130) von der Entdeckung der Priscilla-Katakombe.

61 Zen, 1985, S. 305, zitiert Baronio, *Annales*, IV: „Subdit carmina, quibus qualis esset pictura illa describitur, nosque alibi ad ostendendum antiquum usum pingendi sacras in ecclesias imagines recensuimus."

62 Anhang, Quelle 436.

chen Kapellen" auf Italienisch ab und macht diese so einem breiten Publikum zugänglich. In dieser bekräftigt Sixtus V. seine Meinung, dass die Stationsgottesdienste noch auf die apostolische Kirche zurückgingen,[63] beschreibt die Bedeutung dieser Tradition und würdigt mit Gregor dem Großen seinen vorbildlichen Amtsvorgänger.[64]

Der Papst gibt Leitmotive vor, die Felici in seinem Traktat ausweitet. So betont Sixtus das mit der Feier des Messopfers und das mit dem Kirchenbesuch verbundene Gebet zu Gott und den Heiligen.[65] Er führt überdies eine militärische und in erster Linie paulinische Metapher ein, weil die Station wie ein befestigtes Heerlager den Gläubigen gegen jede Versuchung wappne.[66] Diese allgemeine Aussage aktualisiert er im Kontext seiner Epoche: Er malt ein Zeitpanorama, das von Konflikten nur so strotzt und das er anscheinend als beängstigend genug empfindet, um Sondermaßnahmen zum Schutz seiner Getreuen zu erlassen. Die wiedereingeführten Stationsgottesdienste zählt er hierzu. Felici greift bereits in seiner Widmung auf dieses Kampfmotiv zurück, das er – ganz im Sinne und sicher mit Billigung des Adressaten – auch als kulturelle Kriegserklärung an die Nicht-Katholiken, die „Häretiker", zuspitzt. So heißt es schon im ersten Satz seines Traktats:

> „Nach langer Pilgerfahrt über die Hügel der Heiligen Schriften, während ich die kerngesunden Wurzeln starken Glaubens, grüne Kräuter unverrückbarer Hoffnung, herrliche Blumen reicher Erbauung, tugendhafte Samen wahrer Religion und perfekte Früchte unangetasteter Nächstenliebe sammelte, um daraus ein durchgreifendes Mittel gegen die wütenden Bisse und das Gift der bösartigen Ketzer zu erhalten und einen wirksamen Trank, um unter den Gläubigen die christliche Gesundheit zu erneuern und zu erhalten, wende ich mich nun an dich, Mont'Alto."[67]

Im Anschluss hieran verwendet er diese Metapher in einem Gedankengebäude, in welchem die Station zur Befestigung wird, die als Schutz gegenüber Versuchungen sowohl das Individuum als auch die Kirchengemeinschaft stärkt, ein

63 Anhang, Quelle 438.

64 Der Gesamttext findet sich in Felici, 1587, S. 167-172. Vgl. Kapitel 1. 2.

65 Anhang, Quelle 439.

66 Zur religiösen Verwendung militärischer Metaphorik, siehe auch Kapitel 1. 3, 6 und 7.

67 Übersetzung des Verfassers von Anhang, Quelle 440. „Monte Alto" (auf Deutsch: „hoher Berg") ist ein metaphorisches Wortspiel mit dem Namen des päpstlichen Widmungsträgers, da sich Felice Peretti vor seiner Wahl zum Kirchenoberhaupt Kardinal Montalto nannte.

Sprachbild, das sich auch bei Panigarola findet.[68] Persönliches und kollektives Erleben werden damit parallelisiert: Wie die individuelle Seele durch die Sünde angefochten wird, bedrängen die Andersgläubigen die Katholiken.

Die persönliche Versuchung thematisiert Felici später ausführlicher, als er die größere Häufigkeit der Stationsgottesdienste während der Fastenzeit bespricht, in der – anders als im Rest des Jahres – deren Anzahl auf eine tägliche Frequenz angehoben wird.[69] Denn mit beginnendem Frühling verstärke sich die sexuelle Aktivität des Individuums. Da diese das innere Gleichgewicht gefährde, sei eine Intensivierung der Messen nötig. Auch seine Vorstellung vom Religionskrieg konkretisiert Felici, als er die Sonderrolle Roms als Zentrum des Katholizismus betont: Da die Ewige Stadt mehr als jeder andere Ort den Attaken der Ketzer ausgesetzt sei, beanspruche sie ihre Verteidiger in besonderem Maße.[70] Diese verdienten daher spezielle Belohnungen. Sogar die Erinnerung wird bei Felici zum Schlachtfeld: Er betrachtet die Titelkirchen als lebende *memoriae* ihrer Heiligen.[71] Nicht-katholische Kräfte, inspiriert von diabolischen Mächten, versuchten nun – und hätten bereits versucht – jene durch eine entsprechende *damnatio* auszulöschen. Die zeitgenössische Bedrohung der Katholiken sieht er als Fortsetzung der einstigen Verfolgung der Urkirche: Satanische Kräfte hätten sich zur Zeit der frühen Christen der politischen Autorität bedient, um die Gemeinden zu vernichten.[72] Heute dienten die Ketzer dieser Absicht. Gerade diese kontinuierliche Bedrohung zeige jedoch die letztlich ungebrochene Tradition.

Neben die Katakomben als Lebens-, Bestattungs- und Andachtsräume der verfolgten Kirche und den Verweis auf deren Riten treten in Santa Cecilia Präsenz und Verherrlichung des Martyriums. Die Statue wird so Teil einer größeren künstlerischen Entwicklung, welche jenes in erster Linie frühchristliche Phänomen in die Gegenwart des Betrachters transportieren wollte. Neben einem Gotteslob und einer antropologischen Abgrenzung von Andersdenkenden kann das Martyrium als Appell an die Gläubigen gedeutet werden, der Blutzeugen ehrend zu gedenken, ihren Tod zu verstehen und sie schließlich als Lebensmodell anzunehmen. Die von Bosio edierte Legende führt dies gleich zu Anfang als ihren Entstehungsgrund an.[73] Die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand

68 Anhang, Quellen 441-442.

69 Anhang, Quelle 443.

70 Anhang, Quelle 444.

71 Felici, 1587, S. 127: „Crediamo noi […] che molti Heretici, nelle cui mani sono date talvolta le Historie de Santi, habbino tentato col fuoco di torne dal Mondo la memoria, ò con burle, & falsità confonderla di maniera, che perda la credenza?"

72 Anhang, Quelle 445.

73 Bosio, 1600, S. 1-2: „Multa bona talium narrationum scripta convectant, laus Dei est cum ista leguntur, memoria Sanctorum excolitur, aedificatio mentibus traditur, honor Mar-

bot hierbei zahlreiche Umsetzungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Alltagserfahrung an, die in ihrer Reichweite den Ausnahmefall einer direkten Imitation weit überstiegen. Cäciliens Schicksal musste so einem zeitgenössischen Betrachter nicht unbedingt fremd erscheinen. Es wurde bereits erarbeitet, dass sich ein Wissen um die Möglichkeit der direkten und der übertragenen Nachahmung des Opfertodes Christi und der Märtyrer in grundlegenden neutestamentarischen Passagen und anschließend in der gesamten christlichen Vorstellungswelt findet. So konnten etwa ein weltabgewandtes Leben, eine Abtötung der Sinneslust durch Selbstkasteiung und Enthaltsamkeit sowie Buße und strenge Selbstkontrolle als Alternativen zum Blutzeugentod gelebt und erfahren werden.[74] Aus dem Phänomen wurde also eine Haltung abgeleitet, die keinesfalls nur das Martyrium im engen Sinn, sondern allgemein eine bewußt christliche Lebensführung propagierte. Stellvertretend für solche Bestrebungen sei hier nur eine Aufforderung Paulus' aus dem Brief an die Römer (12, 1) zitiert: Angesichts des Erbarmens Gottes ermahne ich euch, meine Brüder, euch selbst als lebendiges und heiliges Opfer darzubringen, das Gott gefällt; das ist für euch der wahre und angemessene Gottesdienst.[75] Die so lebensnahe Cäcilienfigur ist damit als Appell an den Betrachter zu verstehen, seine Existenz auf ein spirituelles Ziel hin auszurichten.

Entsprechend behandelten auch die kirchlichen Autoritäten den Gegenstand: Gregor der Große verschafft etwa in seiner XI. Homilie über das Matthäus-Evangelium (13, 44-52), die er am *dies natalis* der heiligen Agnes an deren Begräbnisort hielt, einer solchen Interpretation Geltung: Die von der Jungfrau bekundete Liebe zu den himmlischen Dingen habe in ihr die Sorge um die weltlichen Angelegenheiten getilgt.[76] Ihr eigentliches Martyrium konnte nur stattfinden, weil die Heilige vorher einen inneren Sieg über alles bloß Irdische errungen habe. Eine solche Läuterung sei auch unabhängig von einem zukünftigen Märtyrertod anzustreben. Eben dazu ruft der Papst in seiner Rede auf.[77] Seine Auslegung macht das Phänomen über den historischen Rahmen der Christenverfolgung hinaus als Handlungsmodell nutzbar.

Entsprechend waren Gregors Worte bereits im Mittelalter rezipiert worden. Jacobus de Voragine beruft sich in der weit verbreiteten *Legenda aurea* explizit auf die Autorität des Kirchenvaters, welcher den Gedanken eines dreifachen

---

tyribus exhibetur; hinc Infidelibus nascitur moeror, Incredulis livor, Indisciplinatis angustia; [...]"

74 Vgl. Kapitel 2. 3.

75 Die Bibel, 1980, S. 1275.

76 Anhang, Quelle 446.

77 Anhang, Quelle 447.

Martyriums entwickelt habe, dem der Geduld gegenüber den Widersachern, der Liebe zu den Feinden und des Leidens für die Bedürftigen,[78] eine Selbsthingabe ohne äußeren Zwang. Jacobus würdigt zudem Bernard von Clairvaux' Auffassung, dass neben das Blutopfer noch ein anderes, dreigestaltiges Martyrium getreten sei: Man habe angesichts von Fülle Enthaltsamkeit, angesichts von Armut Großzügigkeit und angesichts von Jugend Keuschheit praktiziert.[79] Diese gewissermaßen alltäglichen Tugenden konnten eine vergleichsweise unkomplizierte Imitation finden, die lediglich konstante Selbstkontrolle voraussetzte. Entsprechend erklärt de Voragine die Blutzeugen zu Modellen für den Lebenskampf und zu Vorbildern innerer Beständigkeit.[80] Er betont die Vielschichtigkeit, Fruchtbarkeit und Beständigkeit des Phänomens.[81] Auch auf den Märtyrertod ließ sich ein solches Erklärungsmodell übertragen: Er wurde geradezu gesellschaftsfähig.

In der nachtridentinischen Epoche herrschen solche Gedanken verstärkt in der Vorstellungswelt der Oratorianer. So verknüpft Baronio mönchische Askese und Martyrium miteinander, wenn er vom heiligen Romuald, dem Gründer der Kamalduleser, schreibt, dass dieser „martyrii cupidissimus" gewesen sei.[82] Im Kanonisationsprozess Neris vergleicht Gallonio den Tod Filippos mit dem eines Blutzeugen; offensichtlich sollte die in dieser Situation demonstrierte Ähnlichkeit der Verhaltensweisen Heiligkeit bezeugen. Neri habe sich von ihm mit der Charakterstärke und der Beständigkeit verabschiedet, mit der die Märtyrer ihren Opfertod auf sich genommen hätten.[83]

Auch die direkte Nachahmung Christi und der Blutzeugen besaß im nachtridentinischen Rom eine gewisse Aktualität. Der Ewigen Stadt war nämlich im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer mehr die Rolle einer zentralen Ausbildungsstätte für Missionare angetragen worden. Diese sollten unter anderem in den an den Protestantismus verlorenen Gebieten als Priester eingesetzt werden. Hierbei bediente man sich vorwiegend Geistlicher, die selbst aus dem zurückzugewinnenden kulturellen Umfeld stammten, aber dank ihrer Ausbildung über eine gewissermaßen an und von der Schaltstelle normierte geistige Identität verfügten. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ihre Anwesenheit auch zur

78 De Voragine, 1993, S. 276.

79 De Voragine, 1993, S. 276.

80 De Voragine, 1993, S. 277.

81 De Voragine, 1993, S. 276.

82 Zen (1985, S. 322) zitiert Baronio, *Annales* XI 31 E.

83 Gallonio zitiert in Incisa della Rocchetta und Vian, I, 1957, S. 196: „Quando sua reverentia [= Filippo Neri] mi vidde, mi disse: „Antonio, me ne vo', con quella fermezza et constanza, con la quale li martiri andavano a martirio".

Disziplinierung der Stadt beitragen sollte.[84] Sicherlich wurden sie aber zu einem Element, das die Romzentrierung der katholischen Welt vorantrieb. Besonders unter Gregor XIII. wurden zahlreiche Ausländerseminare neu gegründet und bereits bestehende reformiert. Im Oktober 1573 erneuerte man das 1552 eingerichtete Collegium Germanicum.[85] In den Folgejahren eröffnete man gleich fünf weitere Anstalten: das Collegio dei Neofiti (1577), das Collegio Greco (1577), das Collegio Inglese (1578), das 1580 dem Germanicum angeschlossene Collegio Ungarico und das Collegio Maronita (1584).[86] Am Vorbild dieser Einrichtungen orientierten sich dann im 17. Jahrhundert die Gründungen des Collegio Scozzese (1600), des Collegio Urbano de Propaganda Fide (1627) und des Collegio Irlandese (1628).[87] Mit dieser institutionellen Reform und dem systematischen Ausbau der Missionstätigkeit ging die ebenfalls vom Papst betriebene Revision des *Martyrologium romanum* einher, an der Baronio seit 1580 maßgeblich beteiligt war.[88]

Da eine Aktivität als Priester in nicht-katholischen Ländern das Risiko barg, als Blutzeuge zu enden, wundert es nicht, dass gerade das Thema des Martyriums die zeitgenössische Ausmalung der Kirchenräume der Ausländerseminare dominierte. Die in enzyklopädischer Breite und Gestaltung vollkommen neuartige Dekoration fand unmittelbar auch zu einer künstlerischen Kontinuität und Einheitlichkeit. Dies war vor allem auf die dauerhafte Beschäftigung einer Person zurückzuführen, die sich – zumindest teilweise – geradezu auf das Thema spezialisierte: Denn Circignani zeichnete für gleich vier größere Projekte verantwortlich, die – soweit erhalten oder zumindest dokumentiert – durch eng miteinander verbundene kompositionelle Lösungen charakterisiert sind und zum Maßstab aller weiteren Darstellungen werden sollten. Das chronologisch späteste Unternehmen dieser Art war die Apsisdekoration von 1584 in Santa Cecilia.[89] Circignani konnte sich in seinen Aktivitäten auf Unterstützung von päpstlicher Seite berufen, da er für Gregor XIII. im Vatikan gearbeitet und sogar Dekorationskampagnen wie die Ausstattung der Torre dei Venti[90] und die des Nordarms des dritten Stockwerks der Loggien[91] geleitet

84 Siehe hierzu auch das spätere clementinische Projekt von 1592 im Kapitel 1. 3.

85 Schmidt, 1994, S. 2.

86 Schmidt, 1994, S. 2-3.

87 Schmidt, 1994, S. 3.

88 Grundlegend Mâle, 1932, S. 109-122.

89 Vgl. Kapitel 4. 1.

90 Hess und Röttgen in Baglione, 1995, II, S. 63-64.

91 Eine Rekonstruktion von Circignanis Gesamtwerk ist ein Forschungsdesiderat. Grundlegend Hess und Röttgen in Baglione, 1995, II, S. 316-321.

hatte.[92] Trotz aller Datierungsschwierigkeiten geht zumindest ein Teil der Arbeiten für den Vatikan chronologisch den Fresken der Ausländerseminare voraus: Die Dekoration des vierten bis elften Jochs der Loggia fiel ins Jahr 1582,[93] während die Fresken der Sala della Meridiana des ersten Stocks der Torre dei Venti vor dem 24. Januar 1581 vollendet waren.[94] Dagegen entstanden Circignanis Fresken für Santo Stefano Rotondo, die Kirche des Kollegs der Deutschen und Ungarn, denen die unbestrittene Vorreiterrolle in der Entstehung des Genres zukommt, wohl im Sommer, in jedem Fall aber vor November 1582.[95] Im selben Jahr wurde mit Sant'Apollinare noch eine weitere Kirche der Institution von dem Maler mit der *passio* des Titelheiligen geschmückt.[96] Als geistiger Vater dieser Ausstattungskampagnen lässt sich der Rektor des Kollegs, der Jesuit Michele Lauretano (1573-1587), bezeichnen. Ihm bescheinigten schon die Zeitgenossen, als Erster weithin nachgeahmte Martyriumsdarstellungen in Auftrag gegeben zu haben, in denen die Blutzeugen und ihr individueller Opfertod durch eine Kombination von Buchstaben und Unterschriften identifiziert wurden.[97] Eine andere Quelle verrät, dass Lauretanos Initiative zumindest finanzi-

92 Hess und Röttgen in Baglione, 1995, II, S. 319-320.

93 Hess und Röttgen in Baglione, 1995, II, S. 319.

94 Hess und Röttgen in Baglione, 1995, II, S. 63.

95 In der grundlegenden Studie von Monssen (1983, S. 19) wird die Datierung in den Sommer 1582 wahrscheinlich. Weniger überzeugt, dass es sich ausgerechnet um den Monat August handeln soll. Die wichtigste Quelle, das Tagebuch, Michele Lauretanos, (Archivio del Collegio Germanico-Ungarico, Rom, Ms, Hist. 103) berichtet im November 1582 (f. 32 recto): „Circa l'istesso tempo il Cardinale [Alessandro] Farnese andò a vedere S.[anto] Stefano et vidde tutte le pitture et ne restò molto soddisfatto [...]" Zitiert nach Monssen, 1983, S. 19, Fußnote 21. Giulio Mancini berichtet überdies von Circignani: „Fu huomo di grand'inventione e prestezza, come si vede in S.[anto] Stefano Rotondo, che dicono che tutte quelle pitture fece in un'estate, facendone un quadro il giorno [...]" Vgl. Mancini, I, 1956, S. 206-207, zitiert nach Monssen, 1983, S. 19, Fußnote 21.

96 Hess und Röttgen (in Baglione, 1995, II, S. 325) datieren diese Fresken in die Zeit vor 1586. Aus der von Monssen (1983, S. 19, Fußnote 22 auf S. 48-50) zitierten Quelle, dem Tagebuch Lauretanos, geht jedoch eindeutig ihre Datierung ins Jahr 1582 hervor: „Di queste 3 Chiese il Collegio ne ha fatto depingere quest'anno due. In una vi è la vita di S.[ant'] Apollinare, al quale è dedicata, nella altra, che è di S.[anto] Stefano protomartire, [...], vi sono depinte le persecutioni della Chiesa, che furono sotto diversi Imperatori, [...]"

97 Siehe das Nekrolog des Fabio de Fabiis (Monssen, S. 20, Fußnote 23 zitiert aus Archivium Romanum Societatis Iesu, Rom. 185, Faszikel 25): „Fu il primo che io sappia che cominciasse a far dipingere nelle chiese li Martiri patiti da S.[an]ti Martiri per la confessione di Christo, con le sue note che dichiarono le persone e le qualità de tormenti, come si vede in S.[an]to Stefano Rotondo; e dopo fu seguitato et imitato da molti altri."

ell unter der schützenden Hand Gregors XIII. stand.[98] Entsprechend war die Aufmerksamkeit, die besonders den Fresken in Santo Stefano Rotondo zuteil wurde. Bereits wenige Monate nach ihrer Fertigstellung besuchte Kardinal Alessandro Farnese, der als Förderer der Jesuiten sicher auch Lauretanos Aktivitäten aufmerksam verfolgte und vielleicht sogar protegierte, die Kirche. Er betrachtete die Malereien eingehend und bekundete sein Wohlgefallen, wie der Rektor befriedigt in seinem Tagebuch vermerkte.[99] Für Sfondrato, dessen kulturelle Orientierung an dem Kirchenfürsten als nahezu gesichert gelten kann,[100] müsste gerade dieses Urteil, falls er je davon erfuhr, von großer Bedeutung gewesen sein.

Tatsächlich bedeuten Circignanis Fresken in der Geschichte der Ausstattung des römischen Kircheninnenraums eine Erneuerung. Nie zuvor hatte das Bildthema des Martyriums die Kirchenausstattung derart beherrscht.[101] Durch druckgraphische Wiedergaben fanden sie massive Verbreitung: Giovanni Battista Cavalieri publizierte die Fresken in Santo Stefano Rotondo unter dem Titel *Ecclesiae militantis triumphi* in zwei sukzessiven römischen Ausgaben von 1583 und 1585 (Abbildung 100)[102] und in einer weiteren mit Gedichten Giulio Rossis unter dem Titel *Triumphus martyrum in templo D.*[*ivi*] *Stephani Caelii montis expressus*, die 1587 und 1589 ebenfalls in Rom erschienen.[103] Gleichfalls dort im Jahre 1586 verlegt wurden die Stiche nach den Malereien von Sant'Apollinare, die zumindest ansatzweise das Erscheinungsbild der heute verlorenen Fresken überliefern, unter dem Titel *Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi*[*scopi*] *res gestae*.[104]

98 Diese – bis heute nicht ausreichend untersuchte – Intervention des Papstes wird in Monssen (1983, S. 19, Fußnote 22) lediglich erwähnt. Angesichts der Nähe Gregors zu den Jesuiten (Borromeo, 2000, S. 194) überrascht sie jedoch keineswegs.

99 Der Tagebucheintrag ist oben *in extenso* zitiert.

100 Für Sfondrato und Farnese, siehe Kapitel 1. 3.

101 Siehe die Liste aller Repräsentationen des Martyriums (1550-1605) in römischen Kircheninnenräumen in Monssen, 1983, S. 101-104.

102 Die Edition von 1583 nennt keinen Verleger, während die von 1585 bei Bartolomeo Grassi erschien.

103 Zu den verschiedenen Editionen, siehe Monssen, 1983, S. 22-23, Fußnote 23. Der unterschiedliche künstlerische Wert der beiden Publikationen wird dort allerdings nicht diskutiert. Die Rossi-Edition reproduziert die Fresken in einer druckgraphisch deutlich verringerten und verkleinerten Qualität im Vergleich zur älteren Ausgabe. In ihr dominiert damit der Text über das Bild, während in der älteren der Sachverhalt umgekehrt ist.

104 Der komplette Titel lautet *Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi*[*scopi*] *res gestae: prout Romae in eiusdem aede sacra apud Collegium Germanicu*[*m*] *et Ungaricu*[*m*] *a Nicolao Circiniano depictae visu*[*n*]*tur*. Sie erschien ebenfalls bei Bartolomeo Grassi.

Auch wenn die Tatsache der druckgraphischen Verbreitung und die Begeisterung Paleottis[105] und Farneses dafür sprechen, dass Circignanis Fresken über den relativ engen Kreis der Kollegiaten und ihres Umfeldes hinaus ein größeres Publikum fanden, muss bei ihrer Deutung – wie auch die zeitgenössischen Kommentatoren betonen – unbedingt ihr Entstehungskontext für einen individuellen Ort und eine spezifische Funktion berücksichtigt werden.[106] Denn immer wieder wurden die Blutzeugen der Urkirche mit denen der Gegenwart verglichen.[107] Giulio Rossi kommentiert 1587 die bereits deutlich früher erfolgte Übergabe der Kirche von Santo Stefano Rotondo an das Collegium Germanicum mit den Worten, das Beispiel des Protomärtyrers Stephanus, möge diejenigen inspirieren, welche von hier zu ihrer Missionstätigkeit aufbrächen.[108] Auch in die Bildtheorie der Epoche fanden solche Vorstellungen Eingang: So erwähnt etwa Johannes Molanus 1570 die verfolgte katholische Kirche seiner Zeit.[109] Künstlerisch erschien diese Aktualität vor allem in der wohl chronologisch dritten Freskenserie, welche Circignani den Blutzeugen widmete. Es handelt sich um die ambitiöse, aber heute verlorene Dekoration der Kirche des Englischen Kollegs von San Tommaso di Cantorbery, in welcher der Maler die gesamte christliche Geschichte des britischen Königreiches bis in seine Gegenwart hinein als Folge von Märtyrerviten darstellte. Der Zeitpunkt ihrer Vollendung muss zwischen dem des dargestellten Opfertods Richard Thirkelds am 29. Mai 1583 und dem ihrer druckgraphischen Vervielfältigung liegen, welche wiederum Cavalieri 1584 vornahm.[110]

Von den insgesamt 35 Fresken zeigten dabei nicht weniger als 29 direkt die Tötung von Blutzeugen.[111] Bedenkt man, dass aus dem Kolleg bis 1880 immerhin

105 Vgl. Kapitel 7.

106 Herz (1988, S. 53) lässt diese fundamentale Tatsache vollkommen außer Acht und verurteilt die weit näher am Objekt bleibende Deutung von Mâle (1932, S. 111).

107 Siehe etwa die Vorrede an den Leser in Gallonio, 1594, unpaginiert: „En tibi, lector, librum auctum tradimus, quem hoc tempore Latino sermone conscripsimus, non solum innumeris fere (si loqui sic licet) antiquorum martyrum tormentis, sed etiam nostrae aetatis Catholicorum, qui pro fide Catholica mortem constanti animo oppetivere: […]"

108 Siehe Rossis unpaginierte Widmung des *Triumphus martyrum* von 1587 an Kardinal Giacomo Savelli: „Erecto enim, auctoque à se nobili Collegio Germanorum hunc locum attribuit, ut ijdem ad fidem in patria defendendam eius exemplo incitarentur, qui primus sanguine ipsam testatus fuerat."

109 Scavizzi, 1992, S. 115.

110 Der Beginn des Titels lautet *Ecclesiae anglicanae trophaea sive Sanctor*[*um*] *Martyrum, qui pro Christo Catholicaeque fidei Veritate asserenda, antiquo recentiorique Persecutionum tempore, mortem in Anglia subierunt, Passiones Romae in Collegio Anglico per Nicolaum Circinianum depictae*; […] Publiziert 1584 bei Bartolomeo Grassi in Rom.

111 Diese Beobachtung basiert auf der Auflistung aller Sujets in Monssen, 1983, S. 105-106.

42 namentlich gesicherte Märtyrer, darunter sechs Selige, hervorgingen,[112] wird die Deckungsgleichheit zwischen dem Anliegen der Institution und dem ihrer Fresken offenbar. Zwei der dargestellten Martyrien, das des Bruders William Hart und das des Richard Thirkeld, hatten sich überdies erst 1583 ereignet.[113] Bei Ersterem handelte es sich zudem um einen ehemaligen Absolventen des Instituts, der nach seiner Priesterweihe mit 46 anderen Kollegen zur Missionsarbeit nach England gesandt worden war. Aus dieser Gruppe sollten 13 Märtyrer hervorgehen.[114]

Circignanis Fresken in der Kollegkirche dokumentierten somit auch unmittelbare Zeitgeschichte. Die Aktivität der Missionare wurde demnach mit der gleichen Intensität wie die früherer Jahrhunderte und in deren direkter Nachfolge erlebt. In Rom fanden sich hierfür Zeugen von größter moralischer Autorität. So hatte kein anderer als Filippo Neri persönlich die Priesteramtskandidaten des nahe bei seinem Wirkungsort San Girolamo della Carità gelegenen Kollegs folgendermaßen angesprochen: „Seid gegrüßt, ihr Blumen der Märtyrer."[115] Bei diesen Worten handelte es sich nicht etwa um eine Gelegenheitsdichtung, sondern um die ersten Zeilen von Prudentius' Hymne zu Ehren der Unschuldigen Kinder.[116] Für Neri stand somit das erste neutestamentarische Martyrium im Einklang mit dem, welches sich in seiner eigenen Epoche hätte ereignen können. Damit war neben den Wertvorstellungen des frühchristlichen Dichters sogar die Frühzeit der irdischen Existenz Jesu mit einem ihrer zentralen Ereignisse für Neri durch die Zöglinge des Collegio Inglese wiederbelebt und anschaulich geworden. Sein kurzer, aber konzeptuell äußerst dichter Kommentar betont hierbei ebenso wie die Mehrzahl der Titel von Cavalieris Stichserien und bisweilen auch die Überschriften einzelner Szenen das Martyrium als kollektive Erfahrung, das letztlich die Gesamtkirche durchlebte. Individuelle Schicksale – wie das Cäciliens und ihrer Gefährten – repräsentierten somit weniger einen persönlichen Werdegang als den des Christentums an sich. Entsprechend sollte ein Opfertod stellvertretend die Gesamtgemeinde erlösen. Aus diesem Grunde nennt etwa Lauretano das Thema der Malereien von Santo Stefano Rotondo die „persecutioni della Chiesa".[117] Angesichts weltweiter Bedrohungen erlebten sich die Verfolgten als Gemeinschaft. Mit großer Klarheit

112 Gasquet, 1920, S. 122.

113 Monssen, 1983, S. 106.

114 Gasquet, 1920, S. 126.

115 Übersetzung des Verfassers aus Gasquet, 1920, S. 118: „Salvete flores martyrum."

116 Mâle, 1932, S. 110, Fußnote 3.

117 Lauretano zitiert in Monssen, 1983, S. 19, Fußnote 22. Oben ist die Überlegung Lauretanos *in extenso* wiedergegeben.

vertritt auch Ugonio diese Auffassung in seiner Beschreibung der Fresken von 1588: Der Antiquar sah in ihnen eine zeitlich geordnete Darstellung der Kirchenverfolgungen, von den Unschuldigen Kindern und Christus bis hin zu seiner Epoche.[118]

Im Verlauf dieser Studie wurde erarbeitet, dass Cäcilie und ihre bildliche Darstellung als Bezugsfigur verschiedener Individuen und sozialer Gruppen, aber auch der Stadt Rom und der Christenheit diente.[119] Ihre Verehrung zeigt hierbei immer wieder andere Aspekte, welche individuellen Bedürfnissen angepasst wurden. Ähnlich kann auch die Rezeption der Freskenzyklen Circignanis erklärt werden: Den Zöglingen der Ausländerseminare dienten sie als direktes Vorbild, während sie den gläubigen Kirchenbesucher an das Opfer erinnerten, das Christus und die Märtyrer als Stellvertreter der Gesamtkirche für ihn gebracht hatten. Sie forderten ihr Publikum zu dessen Annahme auf. Die zweite Tafel des Stichwerks Cavalieris nach den Fresken des englischen Kollegs enthielt bereits eine entsprechende Absichtserklärung: Die Darstellungen seien angefertigt worden, „damit sie andere zu Lobpreisungen und Bittgebeten, aber auch zu einer gleichen Standfestigkeit der Seele durch das Beispiel der Vorfahren und Gefährten anregen mögen."[120]

Die Begegnung mit den Blutzeugen und ihrem Opfertod wurde nach einer solchen Vorstellung zum Appell, das eigene Leben christlichen Grundsätzen anzugleichen. Für eine Interpretation der Cäcilienstatue ist es daher bedeutend, dass jene – in der Erfahrung des Märtyrers implizierte – Aufforderung auch auf die Begegnung mit dessen Überresten ausgedehnt wurde. So wurde etwa in Sfondratos Mailänder Umfeld die Reliquienausstellung mit kollektiven Bußakten in Verbindung gebracht, die an die Prostrationen der römischen Frauen vor dem Cäcilienkörper erinnern.[121] Ein bedeutendes Beispiel hierfür stellt die bereits gewürdigte Bittprozession von 1582 dar, die Carlo Borromeo persönlich initiiert und an der Paleotti teilgenommen hatte.[122] Dem späteren Heiligen sind Reden über die Imitation der Märtyrer zu verdanken: So hatte er einst am Fest der heiligen Gervasius und Protasius die Mailänder Bevölkerung aufgerufen, wenn sie schon nicht ihr Blut für Christus vergießen könnte, solle sie wenigstens durch ihre Werke ihren Glauben bekennen.[123]

---

118 Anhang, Quelle 448.

119 Vgl. Kapitel 2. 2.

120 Übersetzung des Verfassers von „ut alios ad laudes, precesque, sed vero etiam ad parem animi constantiam, maiorum et sociorum exemplis, excitarent."

121 Vgl. Kapitel 2. 2.

122 Vgl. Kapitel 1. 2.

123 Anhang, Quelle 449.

Sein Cousin, Kardinal Federico, nahm am 12. Januar 1606 genau diese Gedanken in einer Rede auf, mit der er eine Reliquienüberführung von Köln nach Mailand feierte.[124] Noch deutlichere Worte aber fand er in einer Ansprache am 28. Mai 1609. Sie wurde anlässlich einer zeremoniellen Reliquienausstellung im Mailänder Dom gehalten, wo man über dem Grab Carlo Borromeos eine ephemere Pyramide errichtet hatte, die als Ankunftsort einer Prozession durch die Stadt und als Sammelplatz der in dieser mitgeführten Reliquiare fungierte.[125] Für diese nachtridentinischen Vorkomnisse lassen sich zahlreiche Vorbilder erkennen. So hatte Gregor von Tours betont, dass Buße eine unablässliche Vorbedingung für die Erfahrung von Gnade am Heiligengrab sei.[126] Im Vorwort zu seinem dritten Buch der Martinswunder sagte er: „Denn wenn jemand zu seinem [Martins] Grab kommt und seine Seele erniedrigt [...] in wahrer Reue [...], so werden seine Sünden vergeben und sein Herz wird geheilt werden."[127] Die mit dem Erleben der Katakomben und anderer lebensfeindlicher Umwelten verbundene Unumgänglichkeit der Buße war daher nicht nur für die Teilhabe an der eucharistischen Gnade, sondern auch für die Erfahrung der Märtyrer bedeutsam. Wie Sfondratos Vorbereitung auf die Rekognoszierung des Agneskörpers und seine wahrscheinliche Nutzung der Cappella del Bagno und der vorderen Krypta zeigen,[128] lebte er diese Vorstellungen dermaßen intensiv, dass er im eigenen Grab eine Selbstkasteiung vor der Reliquie perpetuierte.[129]

Die hiesigen Überlegungen zur Bedeutung der nachtridentinischen Darstellungen von Martyrien im Kirchenraum verdeutlichen die Rezeptionsästhetik, aus der heraus auch die Cäcilienstatue betrachtet werden muss. Hinsichtlich der von Sfondrato vorgenommenen Personalisierung des Blutzeugenkults[130] lassen sich ebenfalls Vorstufen im Umgang mit den Fresken von Santo Stefano Rotondo finden. So widmet Giulio Rossi die Ausgabe des *Triumphus martyrum* von 1587 Kardinal Giacomo Savelli, dem Vikar von Rom,[131] dessen Familie durch

124 Signorotto, 1985, S. 401.

125 Federico Borromeo zitiert in Signorotto, 1985, S. 401: „Sei tu peccatore? Sei tu pieno di lacrime e di affanni? Sei tu terra? Ecco che avanti a te è il Paradiso. Ecco i corpi de' Martiri e de' Confessori. Da questi ricevi gli ammaestramenti: e pregagli che preghino ed intercedano per te [...]"

126 Nie, 1987, S. 202-203.

127 Übersetzung des Verfassers aus Nie, 1987, S. 247.

128 Vgl. Kapitel 1. 3 und 2. 3.

129 Vgl. Kapitel 2. 1.

130 Vgl. Kapitel 2. 2.

131 Für eine Würdigung der Verdienste Savellis für die Kirchengeschichte und die Sorge um die christlichen Monumente Roms, siehe Herklotz, 1985, S. 40-41.

die angebliche Verwandtschaft mit dem römischen Märtyrer Gabinus über großes religiöses Prestige verfüge.[132] Rossi und Cavalieri bereicherten deshalb die Freskenreproduktionen um eine weitere Tafel, ein nicht numeriertes Blatt auf Seite 65 (Abbildung 102). Sie zeigt Gabinus mit dem Wappenschild der Savelli, den Protus und Ianuarius flankieren, und wird mit dem Lukasspruch „Et capillus de capite vestro non peribit" (21, 18) kommentiert.[133] Ihr fügte Rossi eine Beschreibung der Gabinus-Kirche in Sardinien (San Gavino in Porto Torres) bei, die er angeblich aus dem Sardischen ins Lateinische übertragen hatte. Bildlich umklammerte damit das Savelli-Wappen, das unmittelbar vor der Serie der Reproduktionen als gewissermaßen internes Frontispiz eingeblendet war und im Schild des Gabinus erneut erschien, die Wiedergabe des Zyklus von Santo Stefano Rotondo. Aufgrund seiner universalkirchlichen Dimension bot dieser nämlich die Möglichkeit, einzelne Elemente individuell zu konnotieren. Der auch in seinen weiteren Bemühungen um die Kirchengeschichte und ihre Monumente stark von familiären Interessen bestimmte Savelli dürfte diese Initiative mehr als begrüßt haben.[134]

Trotz einer zeitlichen und teils räumlichen Nähe zu den Freskenzyklen Circignanis und trotz eines fast unveränderten kulturellen Kontexts zeigt der nicht einmal zwanzig Jahre später entstandene Cäcilienaltar eine künstlerische Qualität, welche jene weit übertrifft. Die Bildlichkeit der Malereien wird nämlich nahezu völlig von dokumentarischen Anliegen beherrscht. Zwar liegen diese angeblich auch der Statuengestaltung zugrunde, werden aber vor allem durch den Versuch problematisiert, durch Anspielungen auf unterschiedliche Seinszustände die Betrachteransprache so zu intensivieren, dass die mimetische Repräsentation ihre Eindeutigkeit verliert.[135] Weil die Figur – wie erarbeitet – in dieser Hinsicht Parallelen zu anderen zeitgenössischen Kunstwerken aufweist, wird ein Vergleich der Martyriums-Darstellungsformen zum Gradmesser für die künstlerische Entwicklung der Epoche. Die Rahmenarchitektur der Skulptur und deren plastischer Schmuck fügen einer solchen Tendenz noch weitere Elemente hinzu. Insgesamt zeigt der Cäcilienaltar eine ikonologische Dichte, welche die Malereien eingleisig wirken lässt. Auch die Wort-Bild-Bezüge tragen

132 In der Biblioteca Apostolica Vaticana befindet sich unter der Signatur R. G. Arte. Archeologia. V. 5 das Exemplar, welches Rossi Aldo Manuzio dem Jüngeren (1547-1597) widmete. Sein Frontispiz trägt die handschriftliche Zueignung: „Aldo Manuccio viro doctiss.[imo] I.[ulius] Roscius D.[onum] D.[edit]." Hieraus geht hervor, dass die Publikation auf Veranlassung Rossis entstand.

133 Zu diesem Spruch, siehe Kapitel 9.

134 Für einige andere diesbezügliche Unternehmungen Savellis, siehe Herklotz, 1985, S. 40-41.

135 Vgl. Kapitel 6.

hierzu bei: Die Anbringung von Buchstaben innerhalb der Malereien, welche diese durch den Verweis auf entsprechende Unterschriften kommentieren, zeigt ein für das späte 16. Jahrhundert typisches Verfahren, welches die Darstellung an den Text bindet und ihrer Autonomie beraubt. In der Basilika tritt hingegen das Wort in den Dienst des Bildes und verstärkt so dessen Wirkung.[136]

Eine ikonologische Analyse erklärt auch einen weiteren, schon mehrfach hervorgehobenen Aspekt der Cäcilienstatue: Es handelt sich um die blutige Halswunde, welche – den Fundberichten nach – den Körper der Märtyrerin charakterisierte und welche dessen skulpturale Repräsentation verewigt.[137] Hier wird ein theologischer Bezug offensichtlich: Da Blut als Lebensträger betrachtet wurde, schuf das unschuldig vergossene Sühne und damit Heil.[138] An erster Stelle ist hierbei an den Tod Christi zu denken. So konzentrieren sich die Meditationen der mittelalterlichen Mystikerin Mechtild von Magdeburg über den Leidensweg des Erlösers ausschließlich auf dessen Wunden, welche bis ans Zeitenende offen, süß und frisch bleiben. Dass diese nicht altern und sich nicht schließen, solange noch Sünde auf der Welt sei, betrachtet Mechtild als Sinnbild der fortdauernden Gnadenbedürftigkeit der Menschheit.[139] Erst beim Jüngsten Gericht heilen sie vollkommen ab. Aktiviert werden diese Visionen besonders durch die Eucharistie-Erfahrung: Während einer Messfeier erblickt Mechtild anstelle der Hostie das blutende, an einem roten Kreuz hängende Lamm.[140] Es sieht sie mit so süßen Augen an, dass sie es niemals vergessen wird.

Mechtilds Sühne-Vorstellungen basieren auf biblischen und frühchristlichen Vorstellungen über die Vergebung der nach der Taufe begangenen Sünden.[141] Nur ein erneuter Empfang des Sakraments kann diese tilgen. Doch handelt es sich bei der zweiten Taufe nicht um eine mit Wasser, sondern um eine mit Blut. Sie eröffnet umgehend den Weg ins Himmelreich. Tertullian nennt den so vergossenen Lebenssaft den Schlüssel zur ewigen Freude.[142] Diese Auffassung scheint sich mit der Bildlichkeit von Santa Cecilia zu decken, in welcher – wie betont – ein entsprechender Verweis im Kontext von Paradiesvorstellungen erfolgt.[143] Auch für die Blutzeugen der Nachfolge Christi findet sich nämlich in solchen Vorstellungen Raum. Nach der Sühnetheologie des Origenes wurde der

136 Vgl. Kapitel 10.
137 Für den Körper, siehe Kapitel 1. 3, für die Figur hingegen 6.
138 Angenendt, 1994, S. 64.
139 Ohly, 1989, S. 31.
140 Ohly, 1989, S. 31.
141 Zu diesen Gedanken, siehe Angenendt, 1994, S. 62-64.
142 Angenendt, 1994, S. 63.
143 Vgl. Kapitel 7.

Tod Jesu als „nur höchster Sonderfall eines allgemeinen und auch in der Gegenwart gültigen religiösen Gesetzes“ betrachtet: „Denn solange es Sünden gibt, müssen auch Opfer für die Sünden gebracht werden“;[144] Märtyrer taten dies.

Für den Kirchenvater Augustinus intensivierten die Blutzeugen die Teilnahme der Gemeinde am Opfertod Christi und dessen eucharistischem Nachvollzug. So sagte er an der *mensa Cypriani*, dem Altar, welcher den Martyriumsort Cyprianus' auf dem – inszwischen mit einer Kirche überbauten – *ager Sexti* bei Karthago schmückte:

> „Wo Cyprianus seines Fleisches Hülle entkleidet war, strömte damals eine wilde Rotte zusammen, welche aus Hass gegen Christus das Blut des Heiligen vergießen wollte. Heute eilt eine andächtige Menge dorthin, die wegen des Todestages Cyprianus' das Blut Christi trinkt. Und um so süßer ist an jenem Ort wegen des *natalitiums* des Heiligen der Genuss des Blutes Christi, je größer die Hingabe war, mit welcher dort Cyprianus um Christi willen sein Blut vergoß.“[145]

Eine deutliche Betonung des Lebenssaftes findet sich auch in einigen der Leitsprüche, welche über den Martyriumsdarstellungen von Santo Stefano Rotondo angebracht waren. So wurde die Stephanussteinigung nebst anderen Verfolgungen der *ecclesia ex iudaei* (Tafel 2; Abbildung 103) mit folgendem, sprachlich leicht abgewandeltem Abschnitt aus Psalm 78, 3 kommentiert: „Effuderunt sanguinem sanctorum suorum in circuitu Hierusalem“.[146] Die Martyrien der Apostelfürsten in Rom (Tafel 3; Abbildung 104) wurden dagegen mit dem Breviar-Spruch „Plantaverunt ecclesiam sanguine suo.“, („Sie pflanzten die Kirche mit ihrem Blut.“) versehen.[147] Gallonio verwendet 1594 denselben Vers, leicht verändert, in der Widmung der lateinischen Übersetzung seines *Trattato degli strumenti di martirio* an Clemens VIII.

Diese Gedanken verdeutlichen die allgemeine Bedeutung des Blutes Christi und der Märtyrer, von dem – bildlich gesprochen – die Kirche trinkt. Zusätzlich betont aber die Cäcilienstatue noch eine weitere Charakteristik, nämlich

144 Origenes zitiert nach Angenendt, 1994, S. 63.

145 Zitiert nach Braun, I, 1924, S. 658-659. Die Schreibweise des Namens wurde zu Cyprianus vereinheitlicht. Siehe auch Brandenburg, 1995, S. 75-76 und Kapitel 10.

146 Identifiziert, aber in der sprachlichen Abweichung nicht erläutert in Monssen, 1982, S. 184. Übersetzt nach *Die Bibel*, 1980, S. 656: „Ihr Blut haben sie wie Wasser vergossen/ rings um Jerusalem, / [...]“ Nach *Biblia sacra* (I, S. 870) lautet der Gesamtvers: „Effuderunt sanguinem ipsorum tamquam aquam in circuitu Hierusalem et non erat qui sepeliret.“

147 Identifiziert in Monssen, 1982, S. 188. Übersetzung des Verfassers.

dessen Frische. Die Ausarbeitung dieses hagiographischen Topos geht wohl auf Ambrosius zurück, der eine zentrale Autorität für Sfondrato und seine Zeitgenossen war.[148] Denn als der Kirchenvater, um den wohl 422 niedergeschriebenen Worten seines Biographen, Paulinus von Mailand, zu folgen, den Leichnam des heiligen Nazarinus erhob – nach dem *Martyrologium Hieronymianum* am 28. Juli 395 –[149] heißt es, dass dessen abgetrennter Kopf noch so voll frischen Blutes gewesen sei, als ob es erst in diesem Moment vergossen worden wäre. Ferner bemerkte man, dass das Haupt mit Haaren und Bart eben erst gewaschen und ins Grab gelegt schien; es sei heil („integrum") und unverwest („incorruptum") gewesen.[150] Die Topoi des unversehrten Körpers und des anscheinend soeben erst vergossenen Blutes erwiesen sich damit als eng verknüpft: Beide suggerierten die fortwährende Lebendigkeit und die vitale Präsenz des Leichnams.

Für Ambrosius verbindet sich mit dieser Vorstellung noch eine weitere Überzeugung, welche – angesichts der starken apokalyptischen Elemente im Presbyterium von Santa Cecilia – eine große Bedeutung für die Interpretation von Sfondratos Altaranlage erhält.[151] In metonymischer Verschiebung ist für ihn das Märtyrerblut eine prophetische Instanz, welche den Geschichtsverlauf voraussagt und zugleich beeinflusst.[152] Seine Metapher des „rufenden", des an den Rezipienten appellierenden Lebenssaftes leitet er von der Sühneforderung der Offenbarung (6, 10) ab. Hier befinden sich die Blutzeugen wie die Cäcilienfigur unter dem Altar. „Sie riefen mit lauter Stimme: Wie lange zögerst du noch, Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, Gericht zu halten und unser Blut an den Bewohnern der Erde zu rächen?"[153]

Da dem Lebenssaft der Märtyrer somit eschatologische Bedeutung zukommt, ruft Ambrosius zu dessen Sammlung auf.[154] Genau diese Thematik ist in Vannis *Cäciliento*d dargestellt.[155] Die Marmorstatue und Vannis Altartafel verbindet

148 Vgl. Kapitel 2. 1.

149 McLynn, 1994, S. 363 und Fußnote 9.

150 Anhang, Quelle 450. Siehe auch Angenendt, 2000, S. 22.

151 Zur Offenbarung, siehe auch Kapitel 1. 3, 7 und 11.

152 Ambrosius, *Epistula ad sororem*, 22, Nr. 23, zitiert von Guéranger, 1839, S. 13: „Et hic sanguis clamat coloris indicio: sanguis clamat operationis praeconio: sanguis clamat passionis triumpho."

153 *Die Bibel*, 1980, S. 1396. Für den Text der Vulgata, siehe *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1887-1888: „Et clamabant voce magna dicentes: Usquequò, Domine, (sanctus, & verus) non judicas, & vindicas sanguinem nostrum de his, qui habitant in terra?"

154 Ambrosius, *Exhortatio virginitatis*, cap. 2, 9, zitiert von Guéranger (1839, S. 13): „Collegimus sanguinem triumphalem."

155 Zu dem Gemälde, siehe ausführlich Kapitel 5. 1.

also auch eine gemeinsame Nähe zur Bildsprache der Apokalypse. Die zitierten Worte Mechtilds und Augustinus' verknüpfen dagegen die Würdigung des Blutes Christi und seiner Märtyrer mit einer intensivierten Teilnahme am eucharistischen Opfer. Die Cäcilienplastik ist somit nicht nur durch ihre Position, sondern auch durch ihre Gestaltung dem Altarsakrament angenähert.

9. KAPITEL

Der unversehrte Körper als Heilsbringer

Bereits die unmittelbar nach der Entdeckung entstandenen Quellen erwähnen die Unversehrtheit der Heiligenkörper.[1] Da überdies die Plastik eine vollständige Gegenwart Cäciliens suggeriert, wird eine solche Überzeugung noch besonders bestärkt. Die Vorstellung von Unversehrtheit als heiliges Zeichen findet sowohl im kulturellen Umfeld der katholischen Reform als auch in deren biblischen und patristischen Quellen zahlreiche Entsprechungen.[2] Als neutestamentarische Grundlage dieser Vorstellung ist vor allem das Lukasevangelium zu nennen.[3] Um 90 entstanden, definiert es die Auferstehung Christi als Wiedervereinigung von dessen Leib und Seele, nachdem er Gottvater seinen Geist übergeben hatte (Lukas 23, 46) und sein Körper im Grab beigesetzt worden war (*ibidem* 23, 55).[4] Da – wie alle Evangelien übereinstimmend berichten – Jesus am Freitag bestattet wurde (*ibidem* 23, 54) und sich bereits am darauf folgenden Sonntag kein Leichnam mehr im Grab befand (*ibidem* 24, 1-3 und 12), obwohl jenes nicht von Menschenhand angetastet worden war, musste dieser auferstanden sein. Anschließend bestätigte Christus dies vermeintlich durch zahlreiche Erscheinungen, in denen seine Leiblichkeit sogar haptisch erfahrbar wurde.

Über das Schicksal des Körpers zwischen der Beisetzung und der Auferstehung geben die – angeblich auf Augenzeugenschaft beruhenden – Evangelien keine Auskunft. Es gab aber eine alttestamentarische Prophezeiung, welche auf diese Zeitspanne bezogen wurde, nämlich einen David zugeschriebenen Psalmvers (15, 10),[5] der folgenden Ausspruch enthält: „Non dabis sanctum tuum videre corruptionem."[6] In den Predigten der Apostelfürsten über die Auferstehung (Apostelgeschichte 2, 14-36 und 13, 16-41) nimmt genau diese

1 Vgl. Kapitel 1. 3.

2 De Maio (1973, S. 273) erwähnt die Idee des unversehrten Leichnams als abgeleitet von dem Bibelspruch *non dabis sanctum tuum videre corruptionem* (Psalm 15, 10 und Apostelgeschichte 2, 27). Das gleiche Motto findet sich auf einer Tafel des Alfonso Lombardi zugeschriebenen Terrakottareliefs der *Grablegung Christi* im Museo di Casa Romei in Ferrara. Die Idee des unversehrten Körpers wäre so direkt auf die Passion und Auferstehung Christi zurückzuführen. Siehe auch Crook, 2000, S. 35-36.

3 Grundlegend Angenendt, 1994, S. 109.

4 Angenendt, 1994, S. 109.

5 Für das Psalmwort, siehe Angenendt, 2000, S. 21.

6 *Biblia sacra* (I, 1969, S. 784) gibt den Gesamtvers folgendermaßen wieder: „Quoniam non derelinques animam meam in inferno non dabis sanctum tuum videre corruptionem notas

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-011

Aussage eine zentrale Stelle ein.[7] Sie wird als „neque dabis Sanctum tuum videre corruptionem“[8] (*ibidem* 2, 27), als „neque caro eius vidit corruptionem“[9] (*ibidem* 2, 31) und schließlich als „non dabis Sanctum tuum videre corruptionem“[10] (*ibidem* 13, 35) wiedergegeben. Nimmt man den Text wörtlich und bezieht man ihn nicht auf die Ewigkeit, sondern auf die historische Zeit, so sagt dieser, dass auch die Körper der Heiligen nach deren Hinscheiden nicht verrotten. Ein solcher Ausspruch fand in der Bibelexegese reges Interesse. So nannte in einer exemplarischen Deutung der Jesuit Cornelius Cornelii a Lapide die ausbleibende Verwesung des Christuskörpers ein Wunder, das zustande gekommen sei, weil der Heiland frei von Schuld war.[11]

Über den Körperzustand des Gerechten findet sich in den Psalmen noch eine weitere Aussage, welche die Exegese mit demjenigen Christi und seiner Gefolgsleute in Verbindung brachte.[12] So heißt es in Psalm 33, 21: „Er [= der Herr] behütet all seine Glieder, / nicht eines von ihnen wird zerbrochen.”[13] Dieser Spruch fand auch zu Zeiten Sfondratos große Zustimmung: Eines der Märtyrerfresken von Santo Stefano Rotondo (Tafel 17; Abbildung 105) besitzt ihn als Motto. Jesus selbst bezieht sich in seiner Ankündigung der Kirchenverfolgung und des Jüngsten Gerichts (Lukas 20-21, 36) auf dieses Psalmwort, indem er verspricht: „Und doch wird euch kein Haar gekrümmt werden.”[14] (Lukas 21, 18). Im Kommentar Lapides wird dieser Vers zum Ausgangspunkt einer detaillierten Diskussion des Auferstehungskörpers.[15] Für das Verständnis der Cäcilienstatue ist es jedoch von noch entscheidenderer Bedeutung, dass Bosio diese Zeile verwendet, um die Entdeckung des intakten Leichnams der Märtyrerin zu deuten.[16] Der Befund bestätigte den zeitgenössischen Katholiken, dass die Prophezeiung Christi erfüllt wurde.

---

mihi fecisti vias vitae adimplebis me laetitia cum vultu tuo delectatio in dextera tua usque in finem.“ *Die Bibel* (1980, S. 621) übersetzt das Teilstück als: „Denn du gibst mich nicht der Unterwelt preis;/ du läßt deinen Frommen das Grab nicht schauen.“

7 Angenendt, 1994, S. 109.

8 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1700.

9 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1700.

10 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1721.

11 Anhang, Quelle 451.

12 Angenendt, 2000, S. 21.

13 *Die Bibel*, 1980, S. 631. Vgl. *Biblia sacra*, I, 1969, S. 808 (Satzzeichen des Verfassers): „Dominus custodit omnia ossa eorum, unum ex his non conteretur.“

14 *Die Bibel*, 1980, S. 1187. Vgl. *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1649: „Et capillus de capite vestro non peribit.“

15 Lapide, *In Quatuor Evangelia*, II, 1700, S. 163-164.

16 Bosio, 1600, S. 158-159: „[...] omne capillamentum repersa sanguine ita incorrupta cernebantur, ut ad literam in eo completum dici posset illud evangelicum: *Capillus de capite vestro non peribit.* Luc.[as] 21.[18]” (Hervorhebung des Verfassers).

Neben dem Lukasevangelium fußt Bosios Beschreibung des Cäcilienkörpers auf einer weiteren Autorität, die sich ihrerseits wieder mit dem erwähnten Bibelvers intensiv auseinandergesetzt hatte: In einer für das gesamte westliche Christentum grundlegenden Weise verschaffte Ambrosius in seinen – Sfondrato sicherlich bekannten –[17] Schriften dem Gedanken der Auffindung eines wundersamerweise unversehrten Heiligenkörpers Geltung, nachdem er in der ersten Gebeinerhebung des Okzidents die Überreste von Gervasius und Protasius als „omnia integra ossa" erblickt hatte.[18] Der Kirchenvater begründete damit einen Topos, der ungebrochen bis in die frühe Neuzeit fortdauern sollte.[19] Die Aktualität dieser Vorstellung zu Zeiten Sfondratos demonstrierte beispielsweise Baronio 1587, als er seine – im Auftrag von Kardinal Felice Peretti, dem späteren Sixtus V., 1582 verfasste –[20] Ambrosiusbiographie in der Vatikanischen Typographie veröffentlichte.[21] Ähnlich würdigte 1589 auch Buoninsegni die Pioniertaten des Kirchenvaters auf dem Gebiet der Reliquienerhebungen.[22]

Buoninsegnis Ausführungen sind in diesem Zusammenhang besonders wertvoll, da sie – im Gegensatz zu Baronio – in einem Kontext stehen, der sich nicht dezidiert mit frühchristlicher Geschichte, sondern mit der zeitgenössischen Rekognoszierung und Ehrung des Antonino-Körpers beschäftigt. Es war kein schwieriges Unterfangen, das Wirken Ambrosius' in den Florentiner Kontext einzubetten: Denn hier hatte – während der Weihe der Basilika einer gewissen Juliana und unter reger Anteilnahme der Bevölkerung – der im Jahre 392 in Bologna an der Auffindung der Körper der heiligen Vitalis und Agricola beteiligte Mailänder vom Reno mitgeführte Berührungsreliquien dieser Märtyrer unter dem Altar der Neugründung deponiert.[23] Buoninsegni identifizierte diesen Ort mit der Florentiner Kirche San Lorenzo, die seiner Meinung nach sogar in Ambrosius' Auftrag erbaut worden war. Für ihn hatte Cosimo de' Medici, genannt il Vecchio, das Werk des Kirchenvaters fortgesetzt, als er die Kirche

17 Vgl. Kapitel 2. 1.

18 Angenendt (2000, S. 22) zitiert nach Ambrosius, *Epistula*, 77, 2 (1982, S. 128, Zeile 17): „Ossa omnia integra, sanguinis plurimum." Zum Aspekt des Blutes, siehe auch Kapitel 8.

19 Huizinga (1965, S. 198-199) verweist auf dessen Bedeutung im Spätmittelalter.

20 Pincherle, 1964, S. 472.

21 Anhang, Quelle 452.

22 Buoninsegni, *Oratio*, 1589, S. 4: „An ignoratis, quanta honoris celebritate translatae, ac depositae fuerint reliquiae sanctorum Nazarii, Gervasii, Protasii, & Celsi? Ambrosius ille virtute clarus, qui tunc decorabat sedem ecclesiae Mediolanensis, is primus est exequutus ministerium translationis, ut cui non illotis (quod dicitur) manibus sed valde mundis munda fuerint credita." Zu Buoninsegni, siehe auch Kapitel 5. 2.

23 Snoek, 1995, S. 182-183. Genauer in McLynn, 1994, S. 350. Die Basilika war nach ihrer Stifterin, einer wohlhabenden Witwe, benannt.

restauriert und geschmückt hatte. Hierdurch lieferte Buoninsegni auch eine indirekte Erklärung für die Entstehung des Mausoleumschores in San Lorenzo, war doch der Medici ähnlich wie Sfondrato in Santa Cecilia zugleich als Neugründer des Baus und als Nachfolger eines prestigereichen Stifters aufgetreten.[24] Die Reliquienerhebungen stellten für ihn ein die *historia sacra* durchziehendes Leitmotiv dar, welches sich aus dem ambrosianischen Märtyrerkult herleiten ließ. Ähnlich müssen auch Sfondrato und seine römischen Zeitgenossen das Mailänder Vorbild rezipiert haben.

Moraltheologisch bestand die größte Bedeutung des unversehrten Körpers in der Überzeugung, dass derjenige, der seinen Leib zu Lebzeiten makellos gehalten und somit fleischlichen Sünden entsagt hätte, auch im Tode in diesem Zustand verbleiben würde. Im Frühmittelalter verschaffte Gregor von Tours diesem Gedanken nachdrücklich Geltung.[25] Auch Bosios Cäcilienvita enthält bedeutende Metaphern für eine solche Haltung: Während der offiziellen Hochzeitsfeierlichkeiten bittet die Jungfrau Gott, ihr Körper und Seele gleichermaßen rein zu halten.[26] In der Krönungsszene wird die Übergabe und die Präsenz der unverwelkbaren Himmelsblumen zur Verpflichtung für geistige Reinheit und sexuellen Verzicht.[27] Bezeichnenderweise drückt dies Valerian in der von Bosio edierten Legende seinem Bruder gegenüber direkt aus, indem er einen metaphorischen Stoffwechselbezug zwischen den Pflanzen und den Eheleuten etabliert.[28] Die Rekognoszierungen bewiesen, dass Cäcilie und Valerian ihrem Versprechen nachgekommen waren.

Eine ähnliche Auffassung, allerdings lediglich auf die Lebensführung bezogen, findet sich auch in Felicis Beschreibung der heiligen Serafia, welche – der Verpflichtung des Pauluswortes gemäß[29] – Gott ihre Jungfräulichkeit dauerhaft erhalten wollte.[30] Aufgrund großer geistiger Reinheit war, wie Felici bemerkt,

---

24 Anhang, Quelle 453.

25 Nie, 1987, S. 222-223 und besonders S. 223, Fußnote 42 (Hinweis auf *Vitae patrum* 7. 4).

26 Bosio, 1600, S. 3-4: „Venit dies, in quo thalamus collocatus est & cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum, & corpus meum immaculatum, ut non confundar, & biduanis, ac triduanis ieiunijs orans commendabat Domino quod timebat, invitabat Angelos precibus, lachrymis interpellabat Apostolos, & Sancta Agmina omnia Christo famulantia exorabat, ut suis eam deprecationibus adiuvarent, suam Domino pudicitiam commendantem."

27 Vgl. Kapitel 4. 2. und 7.

28 Bosio, 1600, S. 7: „Dicit ei Valerianus: Odorem quidem meruisti me interpellante suscipere, modo te credente promereberis etiam ipso roseo aspectu gaudere, & intelligere cuius in rosis sanguis florescit, & in lilijs cuius corpus albescit; [...]"

29 Vgl. Kapitel 1. 2.

30 Felici, 1587, S. 122-123: „[...] ella [= Serafia] offeriva à Christo suo Signore immacolato sacrificio, essendo ella fatta per la virginità sua, la quale haveva con voto promesso di

auch deren Freundin Sabina körperlich unversehrt geblieben.[31] Bis in Künstlerkreise wurden diese Ideen getragen: Michelangelo, welchem das jugendliche Aussehen der Muttergottes in seiner *Pietà* vorgeworfen wurde, begegnete dieser Anfechtung mit dem Hinweis, dass jemand, der keusch lebe, nicht so altere wie unreine Frauen.[32]

Schon durch Form und Erhaltungszustand ähnelten die intakten Körperreliquien dem Erscheinungsbild lebender Personen. Diese Beobachtung lässt sich auch auf die Cäcilienstatue ausdehnen, mit ihrem anscheinend soeben erst vergossenen Blut,[33] ihrem stark erzählerischen Gehalt[34] und ihrer Pose, welche eher der einer Schlafenden oder anderer Seinszustände als der einer Verstorbenen gleicht.[35] Der Leichnam des Heiligen und seine Darstellung legte somit gewissermassen ein Zeugnis von der Überwindung des Todes ab. Diese Beobachtung entspricht der Konzeption des Märtyrers im frühen Christentum, nach welcher der Heilige wie in tiefem Schlaf immun gegenüber allen mit dem Tode zusammenhängenden Phänomenen und insbesondere gegenüber der Verwesung die Auferstehung erwartete.[36] Entsprechend heißt es in der Vita des 660 verstorbenen Eligius, bei dessen Erhebung habe es gewirkt, als ob der Leichnam des Verstorbenen in seinem Grab gelebt hätte.[37] In einer Predigt, die allerdings noch wesentlich weitreichendere Probleme behandelt, scheint Augustinus geradezu auf die Sehnsucht nach einem unversehrten Körper anzuspielen:

> „Ich weiß, du willst leben und nicht sterben; und du würdest gerne von diesem Leben ins andere übergehen, nicht durch eine Auferstehung von den Toten, sondern dich lebend in einen besseren Zustand verwandeln. Dies ist deine Sehnsucht, dies ist menschliches Streben und dies will und ersehnt, ich weiß nicht wie, die Seele selbst."[38]

---

conservare perpetuamente al suo Giesù, un Tempio del vivo Dio." Die letzten Worte Felicis spielen auf das in Kapitel 1. 2 analysierte Pauluswort vom Tempel des Heiligen Geistes an. Für eine chronologisch etwas spätere Rezeption des Pauluswortes in Franciotti, siehe Kapitel 11.

31 Felici, 1587, S. 123. Siehe den Kommentar Felicis in Anhang, Quelle 454.

32 Erwähnt und interpretiert in Schwedes, 1998, S. 84.

33 Vgl. Kapitel 8.

34 Vgl. Kapitel 6.

35 Vgl. Kapitel 1. 3 und 6.

36 Brown, 1981, S. 76-77 mit Hinweis auf Grabar, II, 1947, S. 39.

37 Für diesen Fall und das Folgende, siehe Angenendt, 1994, S. 113.

38 Übersetzung des Verfassers aus Brown, 1981, S. 77 nach *Sermones*, 344, 4.

Auch wenn diese Aussage in erster Linie im übertragenen Sinn gefällt wird, vergleicht Bernhard von Clairvaux den Zustand der Leiber der Gerechten nicht mit lebloser Starre, sondern lediglich mit einem vorübergehenden Rasten.[39] Bei diesem *requiescere in pace* bis zum Weltgericht handelt es sich nämlich um eine Hoffnung der gesamten Christenheit. Entsprechend deutet noch Buonanni die Termini „Gottesacker" und „dormitorium".[40] In Spadas bereits erwähntem Kapellenkonzept[41] schlägt der Oratorianer daher vor, die Gisants der Verstorbenen eher ruhend auf einer Liege, denn auf einem Sarkophag darzustellen, wie es andere zu tun pflegten.[42] Aus solchen Vorstellungen entwickelten sich bildliche Konventionen des die Auferstehung erwartenden und gewissermaßen antizipierenden Körpers. Als deren bedeutendstes und den Zeitgenossen Sfondratos sicher bekanntes Beispiel kann der Christus von Michelangelos *Pietà* gelten. Aus ikonologischen Gründen setzte sich der Bildhauer hier trotz exzellenter anatomischer und physiologischer Kenntnisse bei der Gestaltung des leicht angewinkelten rechten Arms, der bewegten Finger und der Schlafpose über die Charakteristiken der Darstellung toter Körper hinweg.[43] Gegen die Naturnähe verstieß er hierbei keinesfalls, da man von Michelangelo nicht erwartete, dass er den Leichnam Christi wie den eines gewöhnlichen Sterblichen behandele.

Dieser Beobachtung entsprechen traditionelle Überlegungen zum Wirken der heiligen Körper, durch das sich die vermeintliche *virtus* des Heiligen zeigte. Aus diesem Grund war bereits Gregor der Große überzeugt, dass Reliquien belebt seien. Gemeinhin könne man nämlich die Aktivität der Seele an den Bewegungen des Leibes erkennen, die im Tod eigentlich erlöschen müssten. Die heiligen Gebeine hingegen vollbrächten Wunder. Der Kirchenvater fasste dies folgendermaßen zusammen: „Die Leiber, wiewohl tot, leben hier in so vielen Wundern."[44] In den Körpern wirkte somit gewissermaßen die Essenz ihrer einstigen Besitzer nach. Diese Vorstellung ist häufig dokumentiert. So enthält eine christliche Grabinschrift des 5. Jahrhunderts in Rom die Worte: „Die Überreste der Seele verbleiben tatsächlich in seinen Gebeinen und in seinem Verdienst

39 Angenendt, 1994, S. 175. Zum Vergleich Bernhards, siehe auch Kapitel 11.

40 Vgl. Kapitel 7.

41 Vgl. Kapitel 7.

42 Spada zitiert nach Heimbürger Ravalli, 1977, S. 113, Fußnote 116: „[...] e p[er]che quei che muoiono, e si presumono salvi, si suol dire dalla Chiesa, che requiescuno [sic] in pace, si è creduto, che il letticciuolo da riposo sia più proprio, che le casse, o urne, usate da altri."

43 Schwedes, 1998, S. 78-79.

44 Gregor der Große zitiert nach Angenendt, 1994, S. 113. Entsprechende Vorstellungen finden sich in der von Bosio edierten Cäcilienlegende und werden in Kapitel 1. 3 wörtlich zitiert.

mischen sich Körper und Geist."[45] Auch am Grab des heiligen Martin in Tours wurde sie epigraphisch veranschaulicht. So las man dort: „Hier ist bestattet der Bischof Martin heiligen Angedenkens, dessen Seele in der Hand Gottes ist; aber hier ist er ganz gegenwärtig manifest in aller Gnade der Wunder."[46] Oder: „Martinus steht vom Himmel her dem Grabe vor."[47] Da die Heiligen gleichzeitig im Paradies und auf Erden gegenwärtig waren, schufen sie eine heilbringende Verbindung zwischen Jenseits und Diesseits. Die Wunder ihrer Reliquien verdeutlichten diese Brückenfunktion, die wohl nirgends so deutlich wie beim Phänomen des unversehrten Körpers zur Geltung kam.[48]

Eine geradezu exemplarische Beschreibung einer solch wunderwirkenden *virtus* liefert Thiofrid von Echternach (gest. 1110):

> „Wie nämlich das Wort Gottes lebendig, kraftvoll und schärfer ist als jedes zweischneidige Schwert und durchdringend bis zur Scheidung von Seele und Geist, von Gelenk und Mark [vgl. Hebr. 4, 12] und auf diese Weise mystisch ausstrahlt, so verbreitet sich die Kraft [*virtus*] der heiligen, schon mit Gott regierenden Seele wunderbar auf alles ihr Zugehörige, ob im Inneren oder Äußeren, ob noch eingeschlossen im Gefängnis des Fleisches oder schon erhoben in die Himmelsstadt Jerusalem. Und was sie aufgrund ihrer zuvorkommenden und fürbittenden heiligen Verdienste in Fleisch und Bein [während des Erdenlebens] wunderbar tut, dasselbe tut sie noch wunderbarer im aufgelösten Staub und strahlt aus auf alles, das Äußere wie auch Innere, auf jedwede Materie und Kostbarkeit der Ornamentik und der Bedeckung [des Grabes]. Wie die Seele selbst im Leib nicht zu sehen ist und doch wunderbar darin wirkt, so tut es auch der Schatz des kostbaren Staubes, selbst wenn er nicht gesehen wird und nicht berührbar ist. Er überträgt den Überfluss seiner Heiligkeit [...] auf alles, worin er inwendig geborgen und von außen umschlossen ist. Wer festen Glaubens mit seiner Hand den äußeren Verschluss [des Grabes] berührt, etwa ein Gold- oder Silberplättchen, einen gleichwie wertvollen Edelstein oder sonst ein Stück Gewebe, Ziermetall, Bronze, Marmor oder Holz – es wird berührt, was innen drin ist."[49]

---

45 Übersetzung des Verfassers nach Angenendt, 1994, S. 113: „linquunt namque suis animae vestigia membris et miscent meritum corpora mensque suum."

46 Zitiert nach Angenendt, 1994, S. 114.

47 Zitiert nach Angenendt, 1994, S. 114.

48 Angenendt, 1994, S. 114-115.

49 Zitiert nach Angenendt, 1994, S. 132. Zu Thiofrids Idee vom Duft der Heiligenkörper, siehe auch Kapitel 1. 3.

Thiofrid weist damit noch auf einen weiteren Effekt der *virtus* hin: Durch den Kontakt mit heiligen Überresten entstehen Berührungsreliquien. In Santa Cecilia ist die Statue selbst durch ihre Lage direkt über dem Körper deren bedeutendste. Gleichzeitig verdeutlicht sie – insbesondere durch ihren Rahmen – die von den Reliquien ausgehende Heiligung der gesamten Basilika.[50]

Die enthusiastischen Reaktionen auf den Fund der Cäcilie belegen eindrucksvoll die Bedeutung des unversehrten Heiligenkörpers im nachtridentinischen Katholizismus.[51] Besonderen Auftrieb dürfte der Entdeckung auch die Tatsache verschafft haben, dass sie in eine Epoche fiel, in welcher der Leiblichkeit aller öffentlichen Personen, die als Indikator für deren innere Befindlichkeit galt, ohnehin große Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Als Beispiel hierfür mag ein diplomatischer Bericht von der Todeskrankheit Gregors XIV. dienen,[52] in welchem der physische Verfall des Papstes in einer Weise beschrieben wird, welche weit über die Grenzen des im heutigen Sinne Nötigen hinausreicht. Entsprechend sorgfältig wurden die Heiligenkörper untersucht. So griff etwa Girolamo Catena bei seiner Beschreibung der Aufbahrung Pius' V. auf die Erfahrungen jener zurück, die den toten Papst berührt hatten: Dessen Fleisch sei weich und beweglich gewesen und habe keine Leichenblässe, sondern die Farbe eines Lebenden gehabt. „Man sage", so Catena, „dass dies ein großes Zeichen von Heiligkeit sei."[53] Unwillkürlich wird man angesichts solcher hagiographischer Topoi an die Beschreibung erinnert, die Ambrosius von der Auffindung der heiligen Gervasius und Protasius verfasst hatte.[54] Von großer Aktualität waren auch die Beobachtungen der unversehrten Leichname der später ebenfalls kanonisierten Franz Xaver und Andrea Avellino:[55] Im Falle Xavers hatte man angeblich sogar versucht, dessen Körper dadurch zu schänden, dass man ihn mit Kalk bedeckte, um den Verfall zu beschleunigen. Doch ein derartiges Unterfangen wurde durch göttliches Eingreifen vereitelt.

Andere Fälle können unmittelbar mit der Entstehung und dem Kontext des Cäcilienaltars verbunden werden: Zuerst sei hier an die Rekognoszierung des unversehrten Antonino-Körpers durch de' Medici von 1589 erinnert.[56] Ihr Ergebnis deckte sich mit Berichten des 15. Jahrhunderts, laut denen – trotz einer

50 Vgl. Kapitel 7.

51 Vgl. Kapitel 1. 3.

52 Anhang, Quelle 81.

53 Übersetzung des Verfassers aus Catena, 1712, S. 239: „[…] le carni; le quali, sì come han riferito coloro, che le maneggiarono, eran mossi, e trattabili, e colorite à punto, come d'huom vivo. Il che dicono esser gran segno di santità."

54 Vgl. Kapitel 8.

55 Für das Folgende, siehe de Maio, 1973, S. 273-274.

56 Vgl. Kapitel 5. 2.

achttägigen Ausstellung nach dem Tod des Erzbischofs – dessen Leichnam angeblich kein Zeichen der Verwesung gezeigt hatte.[57] Schon damals war dies als Beweis der Heiligkeit verstanden worden. Wohl eingedenk dieser Episoden nahm de' Medici nur wenige Jahre später die Rekognoszierung des unverwesten Leichnams seines Florentiner Freundes Filippo Neri vor,[58] der am 7. März 1599, also kurz vor der heiligen Cäcilie, umgebettet wurde.[59] Der Körper des Oratorianergründers wurde als ebenso lebensnah wie der der Jungfrau und Pius' V. beschrieben, „mit Fleisch, das bei Berührung nachgibt".[60] Wie Pius' so war auch Neris Leichnam noch drei Tage nach dem Hinscheiden ohne jede Spur einer Totenstarre; Gallonio beschreibt die Beweglichkeit seiner Glieder sowie die adelige Würde, welche das Gesicht ausstrahlte.[61] Bezeichnenderweise bemüht auch er den Topos des scheinbaren Schlafes, um den Eindruck zu charakterisieren, den Filippos Körper hinterließ.

Die unversehrten Reliquien einer Frau sind zentrales Thema einer Rede, die Ugonio auf Francesca Romana verfasste. Sie wurde im Jahre 1601 vor großem Publikum sowie zahlreichen kommunalen und kirchlichen Würdenträgern am Grab der Seligen an deren Todestag, dem 9. März, in Santa Maria Nova gehalten und dem amtierenden Kardinalnepoten Pietro Aldobrandini gewidmet.[62] Ugonios Lebensbeschreibung der Römerin schließt mit einer Betrachtung ihres Begräbnisses und schenkt dem unverwesten Leichnam eindrucksvolle Worte.[63] Sie verdeutlichen – wie schon das Verhalten Alessandro de' Medicis, der Sfondrato unmittelbar nach der Körperfindung in Sant'Agnese zu imitieren suchte,[64] oder Paolo Camillos eigenes Mäzenatentum an der Via Nomentana[65] und in der vorderen Krypta von Santa Cecilia,[66] dass besonders die weiblichen Märtyrerinnen und Heiligen Roms beständig in einem wechselseitigen Bezugsgeflecht betrachtet wurden. Es verband nicht nur die Persönlichkeiten, sondern auch deren Kultorte und ihre künstlerische Gestaltung.[67] Die Erfahrung der

57 Anhang, Quelle 455.

58 Vgl. Kapitel 5. 2.

59 De Luca, 1996, S. 116 und Anhang, Quellen 394-395.

60 Übersetzung des Verfassers aus Gallonio, 1995, S. 344, Fußnote 688: „con la carne che cede al tatto".

61 Gallonio, 1995, S. 317: „Cosa mirabile parve a molti che essendo egli di tre dì morto, havesse le membra arrendevoli, come se vivesse, et apparevagli, e vedevaglisi nel volto certa gravità, e nobiltà, che pareva quasi che dormisse."

62 Siehe den vollständigen Titel von Ugonio, 1601.

63 Anhang, Quelle 456.

64 Vgl. Kapitel 1. 3.

65 Vgl. Kapitel 1. 3.

66 Vgl. Kapitel 1. 3.

67 Für ein entsprechendes Verhalten Sfondratos, siehe Kapitel 2. 2.

Erstgenannten konnte – wie der Besuch der römischen Kirchen – durchaus komplementäre Züge annehmen. So assoziierte Ugonio etwa Cäcilie insbesondere mit körperlicher Züchtigung, Anastasia mit der Geduld, Unrecht zu ertragen, Agnes mit Scham und Sylvia mit Liebe zur Armut.[68] Francesca maß er an diesen Vorbildern.

Der ausführlichste Kommentar zur Bedeutung des unversehrten Heiligenkörpers im nachtridentinischen Rom findet sich in einem Werk, dessen erster Band, der 1591 in der Ewigen Stadt erschien, Gregor XIV. und seinem Kardinalnepoten gewidmet ist. Es handelt sich um Tommaso Bozios *De Signis Ecclesiae Dei*,[69] mit welcher der Oratorianer (1548-1610) eine der bedeutendsten nachtridentinischen Katholizismus-Apologien schuf.[70] Das Werk war äußerst erfolgreich; schon wenige Jahre nach seiner Erstausgabe erschienen Neuauflagen in Deutschland und Frankreich. Sein Autor hatte seit August 1569 die Kongregation Neris bei San Girolamo della Carità besucht und war am 8. März 1582 per Dekret und sicher auch durch Filippos Vorgaben beauftragt worden, Baronio bei der Abfassung der *Annales ecclesiastici* zu unterstützen. Deren Tenor einer konfessionellen Polemik baute er in seinem Werk aus. Die durchaus nicht ungewöhnliche Widmung der beiden Bände an die wohl zum Zeitpunkt des Erscheinens jeweils amtierenden Päpste Gregor XIV. und Innozenz IX. wird in der Erstauflage noch um eine Zueignung des ersten Bandes an Sfondrato ergänzt, die, zumal im letzten Absatz, eine persönliche Verbundenheit zwischen Autor und Widmungsträger erkennen lässt.[71] Paolo Camillo hatte nämlich in seiner Jugend an der Vallicella unter Bozios geistiger Obhut gestanden und war diesem auch später nahe geblieben. Damit wird wahrscheinlich, dass sich der spätere Kardinal mit den Ideen seines ehemaligen Mentors beschäftigte und sich wohl auch identifizieren konnte. Die intellektuelle Wertschätzung, die Bozio sehr wahrscheinlich für Sfondrato empfand, zeigt sich allein schon dadurch, dass die zweite Widmung des Folgebandes – und damit die Stelle, die Paolo Camillo im ersten einnimmt – an Paleotti gerichtet ist. Die Hauptzueignung dieses Abschnitts richtet sich jedoch wiederum an einen Papst, in diesem Fall an Innozenz IX., in dessen Pontifikat das Werk wohl vollendet wurde.

Bozios Schrift wird durch eine Reihe von göttlichen „Zeichen" gegliedert, durch welche vermeintlich Christus über die Zeiten hinweg die katholische Kirche als die von ihm erwählte Gemeinschaft so auszeichnete, dass sie ihren ursprünglichen Auftrag fortsetzen konnte. Die Kirchengeschichte wird dabei

68 Anhang, Quelle 457.

69 Angezeigt in Fremiotti, 1926, S. 98.

70 Für historische Angaben zu Bozio, siehe Craveri, 1971.

71 Anhang, Quelle 30.

nicht wie in den *Annales* chronologisch umfassend präsentiert, sondern vielmehr nach Argumenten sortiert, die Bozios Thesen stärken. Heiligenkörper als Zeichen für die Authentizität der katholischen Kirche werden im zweiten Band ausführlich behandelt, wo ihnen, beginnend mit dem 59. „Zeichen", das von den Stigmata handelt, zahlreiche Kapitel des 15. Buches gewidmet sind.[72] Bozio, der sich an Paulus orientiert, verbindet die Existenz solcher Wunden mit der Markierung von Sklaven durch ihre Herrn.[73] So werden etwa die Stigmata des Franziskus' von Assisi in einem beigefügten Gedicht des Jesuiten Francesco Benci „Zeichen" genannt, welche den Ordensgründer zum „Bildnis Christi" werden ließen. Entsprechend bezeichnet Benci in der ersten Zeile des Gedichtes Franziskus als „spirans Christi exspirantis imago."[74]

Bozio führt dann weitere Beispiele stigmatisierter Heiliger wie die Dominikanerinnen Katharina von Siena und Helene von Ungarn sowie Gertrud von Oesten und Lucia von Narni an.[75] Wie für Bosio und Baronio ist auch für ihn die Augenzeugenschaft entscheidend.[76] So betont er, dass er den Körper Lucias, der nun in Ferrara aufbewahrt würde, mit eigenen Augen gesehen habe.[77] Auch den stigmatisierten Körper der Clara von Montefalco habe er selbst untersucht.[78] Diesem seien drei Fleischbälle gleichen Gewichts entnommen worden, deren zwei ebensoviel wie einer gewogen hätten. Er betrachtet dies als Symbol der Dreifaltigkeit[79] und impliziert, dass jene Naturgesetze transzendiert. Als weiteres Beispiel nennt Bozio den Körper Margarita Tifernas, in deren Herzen man bei der Obduktion drei äußerst kostbare Steine gefunden habe, in die heilige Bilder graviert gewesen wären.[80] Da sich diese die Dreifaltigkeit symbolisierende Zahl sowohl in der Cäcilienvita als auch in der Marmorstatue findet,[81] zeigen solche Ausführungen die Aktualität dieser Konzepte zu Zeiten und in der direkten Umgebung Sfondratos. Auch die wunderwirkende *virtus* wird von ihnen in einer Weise betont, welche der schon erläuterten Tradition entspricht.[82]

72 Bozio, II, 1591, S. 104-106.

73 Anhang, Quelle 458.

74 Bozio, II, 1591, S. 104.

75 Bozio, II, 1591, S. 105.

76 Vgl. Kapitel 1. 3.

77 Bozio, II, 1591, S. 105: „[…], & adhuc eius corpus est Ferrarae, vidique; ego illinc ad me transmissa publica instrumenta, quae tantam rem legitime testificabantur."

78 Anhang, Quelle 459.

79 Bozio, II, 1591, S. 105: „Id est divinissimae Trinitatis insigne illustrissimum."

80 Bozio, II, 1591, S. 105.

81 Vgl. Kapitel 6.

82 Bozio, II, 1591, S. 105: „Corporibus Catholicorum vis divina imprimatur ad efficienda miracula".

Nach einer Würdigung des bereits zu Lebzeiten verklärten Heiligenkörpers und der Eigenschaft des Erwählten, an mehreren Orten zu erscheinen,[83] wendet sich Bozio dem Leichnam zu, welcher durch göttliche Vorsehung beschützt und vor der Verwesung bewahrt wird. Seine Ausführungen beginnt der Oratorianer dabei bezeichnenderweise mit den bereits behandelten Bibelzitaten aus Lukas 21, 18 und Psalm 33, 21.[84] Es folgt eine Diskussion der vier „himmlischen Qualitäten in den heiligen Körpern, soweit bekannt, Schnelligkeit, Unerschütterlichkeit, Glanz und Unversehrtheit".[85] In gewisser Weise lesen sich seine Erläuterungen wie ein Kompendium zentraler Ideen dieser Studie. So deutet er etwa den Glanz des Heiligenleichnams als Vorwegnahme paradiesischer Erscheinungsformen.[86]

Dem Phänomen des unversehrten Körpers widmet er ebenfalls breiten Raum. Seine entsprechende Abhandlung beginnt mit dem bereits besprochenen Psalm-Zitat 15, 10 aus der Apostelgeschichte 13, 35.[87] Ein Anzeichen der dort beschriebenen Verschonung vor körperlichem Verfall ist ihm der bereits analysierte Wohlgeruch der Heiligen.[88] Auch auf das Problem des „lebenden Leichnams", dessen Kraft sich in den durch jenen gewirkten Wundern äußert, geht Bozio ein.[89] Besondere Vitalität und geradezu prophetische Kraft attestiert er – wie Ambrosius – den Blutreliquien.[90] Bozios Bemerkungen weisen auf Sachverhalte, welche den weiteren Verlauf dieser Untersuchung bestimmen werden. Denn er widmet sich unmittelbar im Anschluss an die Reliquien dem Phänomen der wundertätigen religiösen Bilder.[91] Das diesbezügliche Kapitel schließt er mit dem für die Cäcilienstatue bedeutenden Fazit, dass so viel göttliche Kraft auf die Menschen der Kirche gekommen sei, dass sich diese nicht

83 Bozio, II, 1591, S. 108-113.

84 Bozio, II, 1591, S. 113: „Non est autem putandum temere illud à Christo dictum ad omnis sui sectatores: Capillus de capite vestro non peribit, & omnes capilli capitis vestri numerati sunt, nolite timere. & rursus alibi à vate: Custodit Dominus omnia ossa eorum, unum ex his non conteretur." Vgl. Kapitel 8.

85 Übersetzung des Verfassers aus Bozio, II, S. 117-120: „[…] caelestes proprietates cadaveribus sanctis quoadque communicatae velocitas, impassibilitas, splendor, incorruptio."

86 Anhang, Quelle 460. Vgl. Kapitel 6.

87 Bozio, II, 1591, S. 119: „Ut ad eos etiam pertinere aliquo modo videatur, non dabis sanctum tuum videre corruptionem, quod Christi esse Petrus in actis Apostolorum dixit: & quod capiti convenit, ad membra etiam derivetur." Er erwähnt ausdrücklich die Apostelgeschichte als Quelle.

88 Bozio, II, 1591, S. 121-122. Vgl. Kapitel 1. 3.

89 Bozio, II, 1591, S. 124-127. Zum Problem des „lebenden Leichnams" als künstlerische Herausforderung, siehe auch Kapitel 7.

90 Bozio, II, 1591, S. 126-127. Vgl. Kapitel 8.

91 Anhang, Quelle 461.

nur auf die Heiligenkörper und deren Berührungsreliquien beschränke, sondern sich sogar in den Bildern derselben niederschlage.[92] Diese Übertragung übernatürlicher Kraft durch formale Nachahmung sollte später zu den entscheidenden Charakteristiken der Cäcilienstatue zählen.

92 Anhang, Quelle 461.

10. KAPITEL

Katholisches Idealbild und Kultstatue

Als künstlerisch zentrales Ausstattungsstück eines heiligen Ortes beherrscht die Cäcilienstatue ihre Umgebung. Somit wird sie trotz einer geradezu maßgerechten Eingliederung in das Kirchenganze sowohl als Teil eines Ensembles als auch als davon unabhängige Instanz erlebbar. Funktional verschränkt sie mehrere voneinander abgesetzte und durch spezifische Raumbindungen bestimmte Bereiche, die eine differenzierte Rezeption der Plastik ermöglichen und sogar anregen. Dennoch besteht kein Zweifel daran, dass es sich um ein im Wesentlichen autonomes Kultbild handelt, welches sich von einer bloß schmückenden Funktion emanzipiert: Auch ohne Ortsbindung wird durch die Skulptur die *virtus* Cäciliens in besonderer Weise erfahrbar. Eine solche Rolle kann sowohl durch Bildzeugnisse als auch durch Archivalien rekonstruiert werden. Sfondrato scheint ihr bewusst zugearbeitet zu haben, da er für die Skulptur eine Krone in Auftrag gab, um einen entsprechenden Status zu unterstreichen.[1] Im Laufe der Jahrhunderte wurde diese erste Votivgabe noch um zahlreiche weitere ergänzt.

Unter den bildlichen Rezeptionsvorgaben, welche den Kultstatus der Plastik herausstellen, steht Vannis Vita-Ikone an vorderster Stelle (Abbildung 28).[2] Ihre darstellerische Ambivalenz wurde bereits gewürdigt: Trotz einer intensiven Auseinandersetzung mit einzelnen Charakteristika von Sfondratos Anlage gibt sie deren Erscheinungsbild dermaßen variiert wieder, dass entscheidende Hinweise auf eine räumliche Einbindung der Statue unterbleiben. Von den Gestaltungsmerkmalen des Altars werden ferner nur jene abgebildet, die als unmittelbare Attribute der Skulptur gelesen werden können. Darüber hinaus verzichtet Vanni auf eine Betonung der physischen Nähe von Plastik und Cäcilienkörper. Die Wirkung der Figur wird somit weder durch ihre Funktion als Berührungsreliquie noch durch ihre Nähe zu den devotionalen Zentren der Kirche begründet.

Eine Propagierung der Statue als autonomes Kultbild mag auch eine gestalterische Eigentümlichkeit des Stiches erklären. Als Vita-Ikone verwendet er zwar ein in der Druckgraphik des nachtridentinischen Italien durchaus geläufiges Genre,[3] verzichtet aber auf die traditionelle Darstellung der meist ganzfigurig monumentalisierten und frontal zum Betrachter stehenden Heiligen.

1 Zur Krone, siehe auch Kapitel 5. 1 und 7.

2 Zur Vita-Ikone, siehe auch Kapitel 4. 2, 7 und insbesondere 5. 1.

3 Grundlegend Leuschner, 2005, S. 275-354.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-012

Ein unter dem Tabernakel angebrachter Schriftzug thematisiert und erläutert diese Bildvariante mit den folgenden Worten: „[Dies ist] die wahre Form des Körpers der heiligen Cäcilie, wie er in einem Holzsarkophag unter dem Hochaltar vom äußerst illustren und ehrwürdigen Herrn Kardinal von Santa Cecilia in seinem Titel, der Kirche der genannten Heiligen, am 20. Oktober 1599 gemeinsam mit anderen heiligen Körpern gefunden wurde".[4] Der Begleittext attestiert somit der Plastik den Status einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe des Leichnams. Weder sprachlich noch unmittelbar anschaulich wird jedoch darauf hingewiesen, dass es sich um einen Stich nach einer Statue handelt. Eine solche Wesensbestimmung ist damit lediglich dem mit dem Original vertrauten Rezipienten des Blattes zugänglich oder allenfalls indirekt aus einer Analyse der ornamentalen Rahmenarchitektur abzuleiten, welche den Bildstatus durch eine detailliert wiedergegebene Einfassung betont. Die Würdeformel der Krone und das dargebrachte Kerzenopfer gelten daher je nach Vorkenntnissen dem Kunstwerk oder aber sogar dem Körper selbst. Für den mit der Basilika Vertrauten stellt der Kupferstich somit einen selektiven Kommentar, für den Uneingeweihten hingegen eine bildliche Alternative zu den Reliquien, zu der Statuenstiftung und deren architektonischem Gehäuse dar.

In beiden Fällen vollzieht sich folglich eine von der Basilika gelöste Rezeption der Skulptur: Der Stich dient weniger der Dokumentation von Plastik und Aufstellungsort als der Propagierung eines wirklichkeitsnahen Cäcilienbildes. Wie bei vergleichbaren Kultbildern der Epoche legitimieren letztlich Entstehungskontext und Wirkungspotential, nicht aber die räumliche Integration die Heiligkeit des Objektes, dem zumindest gedanklich Mobilität zugestanden wird. Denn dieses kann seine Kraft auch in einer veränderten topographischen Umgebung oder sogar in der sich beständig wandelnden Szenerie einer Prozession entfalten.

Beweglichkeit, zumindest im übertragenen Sinn, zeichnet die Figur schon bald nach ihrer Entstehung aus, wobei sie sich, metaphorisch gesprochen, immer weiter von ihrem Aufstellungsort entfernt. Darf beim Publikum des Vanni-Stiches noch mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Kenntnis der römischen Basilika und ihrer Ausstattung vorausgesetzt werden, ist dies bei demjenigen seiner beiden druckgraphischen Nachschöpfungen nicht mehr der Fall. Die wohl ältere stammt aus der Hand des Antwerpener Stechers Adriaen Collaert und wurde am 1. Januar 1603 – wahrscheinlich als Neujahrsgruß und von dessen

4 Übersetzung des Verfassers. Der italienische Originaltext lautet: „La vera forma del corpo di Santa Cecilia come fu trovato dentro una cassa di legno sotto l'altare maggiore dall' Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]re Car.[dina]le di S.[an]ta Cecilia nel suo titolo Chiesa di detta Santa a gli XX di Ottobre 1599 con altri corpi Santi".

Sohn Aubert – dem ehemaligen Steuereintreiber von Brüssel, Guillaume Le Mire, gewidmet, der hier euphemistisch als *quaestor* bezeichnet ist (Abbildung 106).[5] Während Vannis künstlerische Gestaltung weitestgehend übernommen wurde und alle Bildunterschriften eine Übertragung ins Lateinische fanden, ersetzte Collaert das Sfondrato-Wappen kurzerhand durch das Le Mires und modifizierte das Rahmenwerk der in den Ecken angebrachten Kartuschen so, dass Vannis dezidierte Anspielung auf die Heraldik des Kardinals entfiel. Collaert sah sich auch genötigt, anstelle der Dedikation Cavalieris in seiner unter dem Wappen platzierten Tafel eine stark verkürzte Cäcilienvita sowie das vermeintliche Todesdatum der Heiligen, den 22. November 232, einzufügen. Er setzte demnach eine weitaus reduziertere hagiographische Kenntnis als sein Vorgänger voraus und bezieht sich in der Angabe des Todesjahres auf Baronio.[6]

Wohl kurze Zeit später entstand in Köln der Kupferstich des Peter Isselburg,[7] der von Peter Overadt herausgegeben wurde (Abbildung 107).[8] Das Blatt lässt sich chronologisch mit einiger Sicherheit fixieren: Isselburg ist bis zu seiner Abwanderung nach Nürnberg (wohl bald nach 1612) in der Hansestadt belegt, während sein erstes wahrscheinlich dort angefertigtes Werk 1606 entstand.[9] Somit müsste sich der Stich nach der Vita-Ikone Vannis ebenfalls unmittelbar nach Vollendung der Altaranlage datieren lassen. Stecher und Verleger scheinen bei der Fertigung von Anfang an auf ein internationales Publikum spekuliert zu haben: Dem in der Graphischen Sammlung Albertina zu Wien aufbewahrten Exemplar ist ein gleich dreisprachiger Kommentar auf Latein, Französisch und Deutsch beigefügt, bei dem es sich um eine Kompilation der *Annales ecclesiastici* Baronios handelt.[10] Wohl zur handlicheren Unterbringung dieses Textes wandelten Isselburg und Overadt Vannis Hoch- in ein Querformat um und

5 Zu Vater und Sohn Le Mire, siehe Wauters, 1897. Die Widmungsadresse des Blattes „A. L. M. F. DD." könnte mit „Albertus Le Mire filius donum dedit" aufgelöst werden.

6 Vgl. Kapitel 1. 3.

7 Falk, 1986, S. 141. Das Werk ist signiert von dem Stecher Isselburg und dem Drucker Petrus Ouerraed (d. i. Peter Overadt). Beider Unterschriften weisen auf die Entstehung des Stiches in Köln hin.

8 Die Namensansetzung für Overadt folgt Pulvermacher, 1932, S. 103-104.

9 Zu Isselburg, siehe den nicht namentlich signierten Eintrag im *Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XIX, 1926, S. 265-266. Fälschlicherweise ist dort die Zeit um 1610 als Datum der Übersiedlung Isselburgs nach Nürnberg genannt. Für das Datum bald nach 1612, siehe Merlo, 1895, Spalten 453-473, Nr. 59.

10 Inventarnummer: HB 005, vol. 105, S. 135. Der lateinische Text endet mit den Worten: „Haec Cardinalis Baronius Tom.[o] 9. in anno 821." Gemeint ist Baronio, IX, 1600, S. 688-694.

beschränkten dabei die Darstellung des Statuentabernakels auf die Nische und deren direkte Umgebung. Cäcilie wird hierdurch deutlich näher an den Betrachter gerückt. Die der textlichen Dimension gezollte Aufmerksamkeit äußert sich im Blatt Isselburgs nicht zuletzt in der Tatsache, dass die lateinischen Bildunterschriften direkt aus dem Italienischen des Vanni-Stiches übertragen und nicht aus Collaerts Werk adaptiert wurden, obgleich es als wahrscheinlich gelten kann, dass der Kölner Letzteres kannte. Gleichzeitig eliminierte Isselburg die von Vanni angelegten Heiligendarstellungen im Rahmenwerk. Auch dessen kunstvoll konstruierte und sicher symbolisch intendierte Anordnung der Szenen in drei streng voneinander geschiedene Dreiergruppen opferte er zugunsten einer konzentrierteren Begegnung mit der Plastik.

Im Gegensatz zu den Verlegern Vannis, Galles und Collaerts machte Overadt keinen Hehl daraus, dass es sich bei seinem Stich um die Reproduktion einer Statue handelte: Er nahm Sfondratos unterhalb der Figur angebrachte und den Marmor als künstlerisches Material erwähnende Stifterinschrift in sein Werk auf. Der gemeinsam mit der Druckgraphik publizierte Text orientiert sich in seiner Beschreibung des Cäcilienkörpers eng an Baronios Darstellung, ergänzt diese aber um die bedeutende Feststellung, dass die Reliquie eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung in der abgebildeten Plastik gefunden habe. Der so erweiterte Text der *Annales* liest sich nun: „Positum [= gemeint ist der Körper] autem erat in arca cupressina, coperculo ductili clausa, quo remoto visebatur non ut assolet in sepulchro resupinum corpus, sed ut in lecto iacens honestissima virgo supra dextrum cubare latus, contractis nonnihil ad modestiam genibus ut dormientis imaginem redderet potius quam defunctae *eo plane modo quo* [die ersten beiden Buchstaben sind ergänzt] *haec imago repraesentat ad vivum*: [...]“ (Kursiv des Verfassers zur Verdeutlichung der von Baronio abweichenden Passagen).[11]

Dieser deutliche Hinweis auf das Bild der Märtyrerin wird um ein weiteres Element bereichert: Der profilierte Rahmen der Nische trägt die weder am Grab noch in den anderen Nachstichen feststellbare Aufschrift „SANCTAE CAECILIAE VIRGINIS ET MARTYRIS [IMAGO]“ („[das Bild] der heiligen Jungfrau und Märtyrerin Cäcilie“), welche als Wesensbestimmung der Plastik verstanden werden kann. Isselburg beschränkt sich jedoch nicht auf die bloße Reproduktion einer Statue: Zwei Putten, die Cäcilie mit Fackeln anleuchten, flankieren

11 Vgl. den Wortlaut der entsprechenden Passage in Baronio, IX, 1600, S. 693: „Visebaturque (quod admiratione dignum erat) non ut assolet, in sepulchro resupinum positum corpus, sed ut in lecto iacens honestissima virgo supra dextrum cubare latus, contractis nonnihil ad modestiam genibus, ut dormientis imaginem redderet potius quam defunctae, ipso ita ad insinuandam in omnibus virginalem verecundiam composito sito corporis; [...]“

die Kartusche mit Sfondratos Stifterinschrift. Damit verweisen diese wohl auf die sensationelle Wiederentdeckung des Leichnams, aber nicht auf ein marmornes Bildwerk. Die Figur hat der Stecher wohl nie zu Gesicht bekommen: Er kleidet die Märtyrerin in ein Brokatgewand und legt ihr dunkel gefärbte Tücher zu Füßen. Für beides finden sich in der Plastik keine Entsprechungen. Isselburg scheint sich vielmehr auf die textliche Tradition zu berufen, welche den jungfräulichen Körper als in golddurchwirkte Gewänder gehüllt beschreibt. So erwähnt der von Overadt publizierte Begleittext gleich zweifach diese Art der Bekleidung: Paschalis fand 821 den „corpus [...] aureis vestitum indumentis“,[12] während Sfondrato 1599 Cäcilie „auro texta veste“ erblickte.

Ein unbekannter Meister, der eine malerische Imitation des Isselburg-Stiches für Valentin Leucht, den kaiserlichen Bücherkommissar, Domprediger und Stiftsherrn bei St. Bartholomäus zu Frankfurt am Main, schuf, setzte diese Anregungen in eine farbliche Gestaltung um.[13] An die Stelle Sfondratos als ins Bild gesetzter Auftraggeber trat nun Leucht selbst: Sein ganzfiguriges, obgleich in einem deutlich verkleinerten Maßstab eingebrachtes Stifterbild rahmt gemeinsam mit seinem Wappen[14] die Putten Isselburgs, welche die Kartusche halten. Dagegen wurde die zentrale Inschrift unter der Statue so massiv umgewandelt, dass die Erwähnung Paolo Camillos gänzlich entfiel. Auch in der Gesamtgestaltung entfernt sich die Frankfurter Gemäldekopie soweit wie kein anderes Werk von dem Statuentabernakel in Santa Cecilia, wird doch die Nische geradezu zum Altarbild, in dessen Auszug eine Kreuzigung Christi an das Vorbild der Märtyrerin gemahnt. Zwischen dieser und der Plastik findet sich dann auf dem Rahmen durch den inschriftlichen Hinweis auf Psalm 45, 6 ein eigenständiger theologischer Kommentar des Geschehens: „DEVS IN MEDIO EIVS NON COMMOVEBITVR PS.[almus] XLV.“ („Gott ist in ihrer [d. i. der Gottesstadt] Mitte, darum wird sie niemals wanken, Psalm 45“).[15] Dies ist sicherlich als

12 Hierzu auch Kapitel 3. 1.

13 Heute in der Domkirche St. Bartholomäus, Frankfurt am Main. Umfassend monographisch behandelt in Hefele (1995), wo das Bild in die letzten Lebensjahre Leuchts, der 1619 verstarb, datiert wird. Vgl. Hefele, 1995, S. 7. Hefele vermutet bereits den Isselburg-Stich als direkte Vorlage für das Frankfurter Gemälde (1995, S. 6). Durch einen Vergleich der Kartuschenunterschriften, welche im Wortlaut identisch sind, ist dies jedoch evident. Entgegen der Annahme Hefeles (1995, S. 6-7) benötigte der Künstler zur Gestaltung des Gemäldes keine über den Stich hinausgehenden Angaben aus Rom, wenn er, wie wahrscheinlich, über den Begleittext des Blattes verfügte.

14 Die eindeutige Identifikation des Wappens bereitet, wie Hefele (1995, S. 7) eingesteht, Schwierigkeiten.

15 Übersetzung nach *Die Bibel*, 1980, S. 638. Das Original lautet nach *Biblia sacra*, I, 1969, S. 826: „Deus in medio eius non commovebitur adiuvabit eam Deus mane diluculo.“

Anspielung auf Cäcilie zu verstehen, die bereits auf Erden des göttlichen Reiches so teilhaftig war, dass sie die in den Kartuschen illustrierten Anfechtungen mühelos überstand. Gleichzeitig dürfte die Jungfrau durch ihre Charakterstärke jedoch auch dem im Konfessionskampf engagierten Valentin Leucht ein Vorbild gewesen sein.[16]

In diesen unmittelbar nach Sfondratos Stiftung entstandenen bildlichen Rezeptionen seiner Statue kann man somit eine Tendenz zur Herauslösung der Figur aus ihrem räumlichen Kontext feststellen, wogegen der ihrer Entstehung kontinuierlich tradiert wird. Ähnlich lässt sich auch die schriftliche Überlieferung zur Statue interpretieren. Es fällt auf, dass sich der Heiligenkult in der Kirche weniger auf die unmittelbar am Märtyrerinnenkörper gelegenen Stätten als vielmehr auf die Cäcilienskulptur konzentriert. In der Erzählstruktur wie in den überlieferten Ereignissen ist hierfür eine Quelle besonders aufschlussreich, welche einen Diebstahl am Kirchenschatz vom 8. Dezember 1635 beschreibt: Die Einbrecher drangen zunächst in die unterirdische *confessio* direkt am Körper der Cäcilie ein, wo sie sechzehn Silberleuchter raubten.[17] Obwohl dieser durch die Nähe der Reliquien ausgezeichnete Ort eigentlich der kultisch bedeutendste in der gesamten Kirche ist, streift der Chronist bezeichnenderweise dessen Schicksal eher *en passant*. Den Höhepunkt der Episode hingegen bildet die Konfrontation der Einbrecher mit der Cäcilienstatue. Dem Bericht zufolge war sie mit einer Perlenkette, Granaten und einem Herz aus Gold wie ein Kultbild geschmückt. In dem Moment jedoch, in dem die Diebe die Weihegaben an sich nehmen wollten, wurden sie von einer solchen Todesangst ergriffen, dass sie überstürzt aus der Kirche flohen und sogar das goldene Herz zurückließen. Man fasste sie schon am Folgetag und richtete im Anschluss drei von ihnen nahe der Basilika hin. Dem unbekannten Autor nach sähe man an der schnellen Züchtigung der Kriminellen, wie sehr und durchgreifend sich die Heilige Geltung und Respekt verschaffen könne. Der Episode haftet der Hauch des Wunderbaren an: Der Frevel am Kultbild wird durch sofortigen göttlichen Eingriff gesühnt.[18] Die Begegnung mit der Statue markiert den Wendepunkt der Erzählung. Der Chronist scheint im Rhythmus seiner Aufzählung die haptische Bewegung der Diebe nachzuvollziehen: Als sie das goldene Herz ergreifen wollen, findet die Geschichte ihren dramatischen Höhepunkt; dem Glück der Einbrecher folgt ihre Bestrafung. Die Gesamtdarstellung folgt einem Topos der katholischen Literatur gegenüber jeder Form von Ikonoklasmus.[19]

16 Zu Leucht im Frankfurter Konfessionskampf, siehe Matthias Th. Kloft in Hefele, 1995, S. 18-20.

17 Anhang, Quelle 462.

18 In seinem Testament stellt sich Sfondrato eine ähnliche Verteidigung vor. Vgl. Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 319.

19 Beispiele in Davanzati, 1725, S. 257-261.

Andere Quellen verraten hingegen, auf welch persönliche Art die Plastik bisweilen zu ihrem Schmuck kommen konnte: Ein Eintrag im Inventar des Klosterarchives von Santa Cecilia verzeichnet den testamentarischen Auftrag der Isabella Acquaviva d'Aragona, die 1727 den Herzog von Bagnolo, Filippo Strozzi, geheiratet hatte, ihren diamant- und rubinbesetzten Ehering nach ihrem Ableben dem Ringfinger der Skulptur anzustecken.[20] Die Herzogin von Atri – Schwester des Rodolfo Acquaviva d'Aragona, dessen Nachfolge im Titel sie nach seinem Tod 1755 angetreten hatte, und des bereits 1747 verstorbenen Troiano, Titelkardinal von Santa Cecilia von 1732 bis zu seinem Lebensende – wünschte außerdem, wie ihre Brüder in der Basilika begraben zu werden, nachdem sie und Rodolfo hier bereits ihre Eltern Eleonora Spinelli und Herzog Giovan Girolamo gemeinsam mit Troiano beigesetzt hatten.[21] Im Gegensatz zu ihren Brüdern bestand sie jedoch auf dem Gewand der Laienschwester und der Gemeinschaftsgruft der Nonnen. Wie aus dem Wortlaut ihres Testaments ersichtlich wird, standen für sie das Ringopfer an die Statue und ihr Begräbnisort im unmittelbaren Zusammenhang. Die Übergabe von Isabellas Testament an den Notar datiert auf den 21. November 1758. Es bezeugt mehr als 150 Jahre nach der Entstehung der Statue die Aktualität von deren kultischer Verehrung. Mit einer ähnlichen Geste hatte schon der aus Rom scheidende spanische Botschafter Villena am Cäcilientag 1606 eine große Silberlampe nebst Geld für ihren ständigen Unterhalt übereignet, die vor dem Hochaltar – und das heißt vor der Plastik – aufgestellt wurde.[22] Auch hier ersetzte der öffentliche Ort vor der Statue den unzugänglicheren, aber dem Heiligenkörper näheren Ort der *confessio*. Alle diese Episoden attestieren der Figur eine Verehrung, welche über die einer bloßen Berührungsreliquie weit hinausreicht, selbst wenn sich in der Kirche eine enge räumliche Verbindung zwischen Heiligenbild und -körper ergibt.

Mit dem Auftrag für eine Marmorstatue wählte Sfondrato bewusst das Medium der Plastik für die Darstellung der Märtyrerin. Bei seiner Entscheidung für diese künstlerische Gattung könnten unterschiedliche Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben wie etwa die Kriterien der Dauerhaftigkeit und der stärkeren Wirklichkeitsnähe der Skulptur. Diese waren bereits in der Paragone-Debatte des 16. Jahrhunderts deutlich artikuliert worden.[23] Aber auch architekturtheoretische Anregungen, welche die herausragende Bedeutung von Statuen beim Schmuck von Sakralbauten und insbesondere von Altaranlagen

20 Anhang, Quelle 463. Die dort genannte Datierung des Vermächtnisses wird im Folgenden korrigiert.

21 Anhang, Quelle 464.

22 Anhang, Quelle 465. Zu Villenas Cäcilienkult, siehe ausführlich Kapitel 1. 3.

23 Stellvertretend La Barbera, 1997, S. 57-61 mit Literaturhinweisen.

hervorhoben,[24] oder das Bestreben nach einer plastischen Abstufung der Ausstattung könnten Einfluss ausgeübt haben. Den Ausschlag dürften aber zwei Faktoren gegeben haben, welche unmittelbar mit der kultischen Funktion der Figur zusammenhingen: Sfondratos individuelle Erfahrung des spezifischen Potentials religiöser Skulptur und sein hiervon inspiriertes Andachtsverhalten. War die Paragone-Debatte bisweilen so weit gegangen, dem Medium der Skulptur die ethische Dimension der Wahrheit zuzusprechen, weil sie den darzustellenden Gegenstand in eine körperlich erfahrbare Form umsetze, während die Malerei Raumhaltigkeit lediglich vortäusche und somit Lüge sei,[25] so artikulierten sich einige ihrer Ideen auch in der spezifisch religiösen Beschäftigung mit der Materie: In Spanien wurde in den Schriften der Prediger Fray Hortensio Félix Paravicino und Francisco Fernández Galván die Gattung der Plastik als das religiös wertvollere Medium herausgestellt.[26] Beide Autoren verwiesen auf die Thematik des Paragone, dessen Bekanntheit sie schon dadurch betonten, dass sie ihn in einem nicht-kunsttheoretischen Kontext als metaphorische Vergleichsebene benutzten[27] und damit die Frage der Medialität in die religiöse Erfahrungswelt hineintrugen. Dem Spanien eng verbundenen Sfondrato könnten solche Überlegungen vertraut gewesen sein.

Neben anderen Kunstgattungen war die Skulptur als Medium religiöser Praxis vom römischen Oratorium propagiert worden, dessen bedeutende Rolle für Sfondrato bereits herausgestellt wurde.[28] Ein solches Interesse der Oratorianer ist besonders in einem Fall exemplarisch belegt: Baronio, der zur Entstehungszeit der Cäcilienstatue kulturell bedeutendste Exponent der Priesterkongregation, hatte schon in jungen Jahren für die von ihm gegründete Laienbruderschaft der *Carità* in seiner Heimatstadt Sora die Holzplastik eines Gekreuzigten anfertigen lassen, deren Entstehungsprozess er minutiös verfolgte (heute Sora, San Bartolomeo).[29] In zahlreichen Briefen, die er 1564 von Rom an Familienmitglieder nach Sora sandte,[30] zeigt sich sein Bestreben, das Kunstwerk bis hin zum Empfänger zu begleiten, indem er detaillierte Anleitungen zum Transport und zur Präsentation des Werkes erließ. Aus den Worten des späteren Kardinals geht

24 Siehe stellvertretend die Bemerkungen zu Leon Battista Alberti in Kapitel 11.

25 La Barbera, 1997, S. 59-60.

26 Hellwig, 1996, S. 147-148.

27 Für Fray Hortensio Paravicino, siehe Herrero García, 1943, S. 205-206, für Francisco Fernández Galván, Dávila Fernández, 1980, S. 120.

28 Vgl. Kapitel 1. 1.

29 Siehe zuletzt den Katalogeintrag von Marco Pupillo in *La regola e la fama*, 1995, S. 501-502 und Zuccari, 1995, S. 82-84.

30 Anhang, Quelle 466. Angezeigt, teilweise transkribiert und interpretiert in Luigi Gulia in der Vorrede zu *Baronio e l'arte*, 1985, S. XX.

nicht hervor, dass er beabsichtigt hatte, ein Kultbild für seine Heimatstadt zu stiften. Genau diese Rezeption scheint die Statue aber erfahren zu haben: Der Herausgeber der Briefe Baronios erwähnt voller Befriedigung, dass der Kruzifixus in Sora Wunder gewirkt habe und daher mehrfach in Prozessionen mitgeführt worden sei, um für eine günstige Wetterlage zu beten. Wie im Falle der Cäcilienstatue scheint letztlich die soziale Akzeptanz eines Werkes über dessen Status als Kultbild zu entscheiden, obgleich Auftraggeber und Künstler dieser Funktion zuarbeiten können.

Die Schriftstücke geben auch Auskunft über Baronios große Detailkenntnis im Bereich der bildenden Kunst und seine anspruchsvolle ästhetische Erwartungshaltung, welcher der Kruzifixus offensichtlich vollkommen entsprach. Der spätere Kirchengeschichtsschreiber befürwortete demnach eine künstlerische Wirklichkeitsnähe der Figur, die sich sowohl in ihrer Lebensgröße und farbigen Fassung als auch in ihrem starken erzählerischen Gehalt manifestierte.[31] Da Christus im Moment seines Todes wiedergegeben war, beschwor die Figur die Erinnerung an den entsprechenden Bibelvers herauf, den Baronio sogar in seiner knappen Beschreibung des Kunstwerks zitierte (Johannes 19, 30). Die Rezeption der auf die Evangelien rekurrierenden Plastik erfolgte demnach über die sinnlich motivierte Evokation der heiligen Handlung, deren umfassendes Verstehen und deren emotionales Nacherleben. Wie die vermeintlich ebenfalls den Körpermaßen entsprechende Cäcilienplastik konzentriert sich auch Baronios Christusskulptur auf das dramatische Schlüsselmoment der Passion, das Dahinscheiden der dargestellten Person. Die Wirklichkeitsnähe der Repräsentation soll die Andacht steigern. Laut Baronio bedingen sich sogar eine solche Darstellungsform und religiöses Nacherleben wechselseitig: Die größere Realitätsnähe intensiviert die Andacht des Betrachters. Entsprechend betont der Gelehrte auch die starke emotionale Wirkung, die von dem Kruzifixus ausging: Wer immer ihn genau ansähe, müsse Tränen vergießen.

In verkürzter Form nehmen diese an einen spezifischen Zusammenhang gebundenen Zeilen Baronios bereits zentrale Ideen vorweg, die Paleotti erstmals 1582 in seinem *Discorso* publizierte.[32] Eine konstante Vertrautheit des Autors mit den Oratorianern, insbesondere mit Filippo Neri, ist gesichert.[33] Sfondrato dürfte sowohl die kunsttheoretischen Ansichten Baronios als auch

31 Zum erzählerischen Gehalt der Statue, siehe auch Kapitel 6.

32 Schlüsselstellen für Paleottis Wirkungsästhetik sind Paleotti, 1582, I, 18, S. 61 verso-62 recto und I, 25, S. 75 verso-77 verso: Die Bilder sind eine Hilfe für die drei Mächte unserer Seele, Intellekt, Wille und Erinnerung. Sie übertragen die Affekte ihrer Prototypen. Für Paleottis Kunstauffassung, siehe die Einführung.

33 Zur Vertrautheit Paleottis mit Neri und den übrigen Oratorianern, siehe Prodi, 1962, S. 186.

Paleottis, der von 1590 bis zu seinem Tode 1597 in Rom ansässig war, gekannt haben, zumal sein Jugendfreund Paravicini Jahre vor der Entstehung der Cäcilienstatue sogar schriftlich Paleottis Ringen um eine Bildreform unterstützt hatte.[34] Auch bei dem Bologneser findet sich das Gebot der Wirklichkeitsnähe in Verbindung mit einer moralischen Bedeutung: Da sich die Darstellung so weit als möglich dem Prototyp annähern soll, wird eine ihm eng verpflichtete Art der Repräsentation unumgänglich. Besonders eindrucksvoll fordert dies der Kardinal hinsichtlich der Gattung des Bildnisses: Es dürften überhaupt nur Personen portraitiert werden, deren Modell den Betrachter zum tugendhaften Leben anhielte.[35] Um zu einer optimalen Wirkung zu gelangen, müssten diese Darstellungen dann so umfassend wie möglich dem Urbild entsprechen.[36] Paleottis Forderungen decken sich mit zahlreichen weiteren Stimmen, die in der Kultur seiner Epoche laut geworden waren.[37] So hatte Molanus schon 1570 die größtmögliche Ähnlichkeit im Portrait gefordert.[38] Auch Carlo Borromeo hatte sie nach Möglichkeit in der religiösen Malerei vorgeschrieben.[39] Hinsichtlich des Sonderfalls Heiligenbildnis entwickelt Paleotti sogar eine Kunsttheorie der *vera effigies*.[40] Ein besonders effizientes Portrait, so der Kardinal, müsse die Person in Ausübung ihrer Tugend zeigen: Der Darzustellende solle daher nicht posieren, sondern in Aktion wiedergegeben werden.[41] Diese Bewegung manifestiere die Seelenregungen des Portraitierten und übertrage dessen Affekte auf den Betrachter.[42]

---

34 Zur Freundschaft Sfondrato-Paravicini, siehe Kapitel 1. 1. Paravicinis Brief zur Unterstützung von Paleottis Bildreform ist selbst undatiert (Prodi, 1962, S. 183, Fußnote 4), zirkulierte aber gemeinsam mit anderen Schriften, die in den Zeitraum nach dem Sommer 1596 und vor dem Tod Paleottis im Folgejahr datieren. Vgl. Prodi, 1962, S. 181-185.

35 Paleotti, 1582, II, 20, S. 158 verso: „[...] che dovendo le pitture servire a' costumi & utilità della vita, come di sopra piu volte si è detto, non dovriano porsi in ritratto se non le persone, le quali ò con bontà morale, ò con santità christiana potessero essere incitamento alle virtù."

36 Anhang, Quelle 467.

37 Grundlegend Herklotz, 1985, S. 58-59 und 65-66.

38 Herklotz, 1985, S. 58-59.

39 Borromeo zitiert in Herklotz, 1985, S. 59: „[...] sancti, cuius imago exprimenda est, similitudo, quoad eius fieri potest, referenda est [...]"

40 Paleotti, 1582, II, 23, S. 166 recto: „[...] acciò si conosca quanto gli huomini di pietà hanno cercato d'haverli piu che puotero simili al vivo, per destare piu efficacemente se stessi con tali imagini ad imitare la strada che essi vivendo gli haveano mostrata di caminare al cielo." Für Paleotti und die *vera effigies*, siehe Herklotz, 1985, S. 59.

41 Anhang, Quelle 468.

42 Siehe Paleottis Aussagen (1582, II, 23, S. 165 verso-166 recto) über Heiligenportraits.

Damit verbindet Paleotti den Gedanken der *vera effigies* mit dem der eingeforderten Narrativität der Repräsentation: Zur vollen Entfaltung seiner Wirkung müsse das Portrait erzählerisch dargestellt werden. Der Kardinal erarbeitete somit eine allgemeine Theologie des Bildes, der sowohl die situationsgebundenen Äußerungen Baronios als auch die Anfertigung der Cäcilienstatue in zentralen Aspekten entsprachen. Bereits durch ihre Konzeption als Imitation eines unversehrten Körpers, welcher den Todesmoment der Heiligen und damit ihren Eingang ins Paradies perpetuierte, erfüllte nämlich auch die Plastik das Gebot narrativer Wirklichkeitsnähe.[43] Kongruenz zwischen den Positionen Paleottis, Baronios und – wie noch zu zeigen sein wird – Sfondratos findet sich auch hinsichtlich der Beurteilung der Rolle des Künstlers bei der Werkgenese und ihrer Rezeption. Baronio äußert sich 1564 als Auftraggeber mit ebenso einschränkenden wie bestimmenden Angaben: Bei dem für ihn tätigen Bildhauer handele es sich um einen Kleriker, der gratis zur Ehre Gottes arbeiten würde. Sollte die Wahl dieser Person eher ideologisch als finanziell motiviert gewesen sein, würde auch sie zentralen Gedanken Paleottis entsprechen: Wie ein Prediger, so der Kardinal, fungiere der christliche Künstler in seinem Schaffen als Mittler der göttlichen Realität.[44] Dies schließt indirekt den Aspekt des Profits ebenso wie den der Profilierung des Autors aus, der nicht einmal namentlich genannt ist und hinter seinem Werk so gut wie völlig verschwindet.[45] Damit bleibt in diesem weltanschaulichen System weder für den von der Religion gelösten Künstlerkult der Hochrenaissance noch für die gestalterisch individualisierte *maniera* Raum.

Die Anstrengung, darstellerische Willkür und stilistische Eigentümlichkeiten des frühneuzeitlichen Künstlers zu überwinden, charakterisiert die normativen Bemühungen der nachtridentinischen Epoche ebenso wie ihre Bildapologie. Letztere betonte die Ähnlichkeit mit dem Prototyp als Rechtfertigung für jegliche Bilderverehrung, die sie in eine christliche Tradition integrierte und so historisch legitimierte. Paleotti etwa führte die Entstehung von Kultbildern auf Christus selbst zurück, welcher die Tradierung seiner *vera effigies* und ihre andächtige Verehrung autorisiert und stimuliert hatte.[46] Seine Aufzählung beginnt mit einer vollplastischen Skulptur, der Christusstatue von Paneas,[47]

43 Vgl. Kapitel 6.

44 Paleotti, 1582, I, 21, S. 66 verso-67 verso.

45 Baronios Klassifizierung des Bildhauers als Schüler Daniele da Volterras ist eher als Hinweis auf die künstlerische Exzellenz denn als Versuch der Personenbestimmung zu verstehen.

46 Paleotti, 1582, I, 29, S. 86 recto-88 verso.

47 Paleotti, 1582, I, 29, S. 86 verso.

deren Geschichte auch Baronio überliefert.[48] In diesem Kultbild hatte, so die von Paleotti und Baronio gleichermaßen verwendete Kirchengeschichte des Eusebius, eine durch Christus vom Blutfluss erlöste Frau das Wunder ihrer Heilung in zwei wohl lebensgroßen Bronzeplastiken verewigen wollen, welche die beiden Akteure szenisch portraitierten und vor ihrem Haus auf einem steinernen Pedestal aufgestellt wurden.[49] Zu Füßen der Christusstatue entspross dem Sockel ein sonst unbekanntes Heilkraut, mit dem jede Art von Krankheiten bekämpft werden konnte. Die wundersame Wirkung der Pflanze weitete gewissermaßen die einmalige Heilung durch Christus auf eine größere Menschengruppe aus und transzendierte somit situationsgebundene oder chronologische Grenzen. Den Erlöser vertrat sie noch zu Lebzeiten.

Wie die Cäcilienplastik wurde auch die Statue von Paneas Opfer einer Freveltat, die durch unmittelbares göttliches Eingreifen gesühnt wurde:[50] Als der letzte heidnische Kaiser Julian Apostata die Christusskulptur durch sein eigenes Standbild ersetzen ließ, traf ein himmlischer Blitz die imperiale *effigies* so, dass deren Kopf mitsamt Hals abgetrennt wurde und mit dem Gesicht nach unten im Staube zu liegen kam. Die somit regelrecht enthauptete Plastik blieb als Mahnmal an derselben Stelle erhalten, wogegen die Fragmente der von den Heiden zerstörten Erlöserskulptur in sichere Verwahrung gebracht wurden.[51] Diese Episode berichten sowohl Baronio als auch Paleotti und beziehen sich dabei auf Sozomenos. Baronio fügt noch hinzu, der Kaiser habe sich mit der Zerstörung der Christusplastik für die der heidnischen Kultbilder unter Konstantin und Konstantius rächen wollen. Aber göttliche Macht vereitelte diese Vergeltung. So wird das christliche Kunstwerk gegenüber dem heidnischen ausgezeichnet.

Es zeugt von historischem Weitblick Baronios, dass er, wie vor ihm Eusebius, keine tiefgreifenden gestalterischen Eigentümlichkeiten der Statuengruppe von Paneas erwähnt; weder in der Werkgenese noch in der Funktion lässt sich zunächst ein fundamentaler Unterschied zwischen der christlichen und einer heidnischen Figur konstatieren. In der Tradition der griechisch-römischen Antike errichtet die Frau von Paneas aus Dankbarkeit ihrem Retter ein Ehrenmal,

48 Zu Baronio und der *vera effigies*, siehe grundlegend Herklotz, 1985, S. 65-66.

49 Anhang, Quellen 469-470.

50 Hinweis auf Sozomenos (V, 20) in Paleotti, 1582, I, 29, S. 86 verso und in Anhang, Quelle 470.

51 Die schwer zu interpretierende Angelegenheit der von Gott tolerierten Zerstörung der Christusstatue wird von Baronio wie von Sozomenos unkommentiert belassen. Im theologischen Bildertraktat von Paleotti (1582, I, 29, S. 86 verso) hingegen wird sie schlichtweg ausgeblendet: „[...] & che la imagine prima del Salvatore fù da i christiani raccolta, & riposta nella chiesa, dove ancora si conserva."

welches für alle Zeiten die wunderbare Heilung bezeugt und an diese erinnert. Bei Eusebius ist zudem die Beschreibung der Ikonographie der Gruppe relativ unspezifisch; selbst die Christusähnlichkeit wird lediglich als Ergebnis althergebrachter Überlieferungen festgehalten. Aus diesem Grund konnte Julian Apostata zunächst relativ problemlos die Szene der Heilung in die einer Kaiserhuldigung umdeuten lassen. Doch die am Erlöser orientierte Auftraggeberintention verleiht ebenso wie die Akzeptanz der Kirche und die göttliche Legitimierung letztlich dem Werk einen dezidiert christlichen Charakter. Damit ist eine formale Rezeption der antiken Skulptur, ihrer Aufstellung und ihrer Funktion prinzipiell möglich, wenn sie der Ausrichtung auf den neuen Glaubensstifter unterliegt.

Gestalterisch ist auch bei der Statue von Paneas das Kriterium der erzählerischen Wirklichkeitsnähe zu beobachten, welches den Soraner Kruzifixus und die Cäcilienplastik kennzeichnet.[52] Es kontextualisiert die Werke innerhalb einer *historia*, welche diese um eine Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte ergänzt: Das narrative Element deutet das Bild lediglich als ein, wenn auch bedeutendes, Stadium innerhalb einer Abfolge von Momenten. Es kann damit nicht die Totalität des Prototyps ersetzen und charakterisiert sich somit auch hierdurch als eine vom Urbild verschiedene, obgleich ihm durch Ähnlichkeit verpflichtete Instanz.

Paleotti äußert sich entsprechend ausführlich zu den Begleitumständen der Bildgenese: Selbst die wunderwirkenden Abdrücke des Antlitzes Christi entstehen aus einer konkreten Situation. Das Bild wird dadurch als Medium rationalisiert und geschichtlich relativiert. Sein funktionsgebundener Einsatz wird ganz im Sinne der Theologen Eusebius, Baronio und Paleotti steuerbar. Unübersehbar trägt die gesamte Überlieferung der Erlöserstatue von Paneas den Charakter der Bildapologie. Baronio erweitert seine Wiedergabe des die Episode referierenden Eusebius-Zitates auch um dessen Anhang, in welchem der frühchristliche Autor das Ereignis zum Ausgangspunkt einer längeren Abhandlung über die Entstehung der Portraits Christi und der Apostelfürsten macht: Sie seien aus dem heidnischen Brauch hervorgegangen, Wohltäter bildlich zu ehren. Auch Paleotti sollte diesem Argumentationsstrang folgen.[53] Damit legitimieren beide Autoren der nachtridentinischen Epoche die, allerdings neu konnotierte, Fortsetzung griechisch-römischer Kunsttraditionen im Christentum.

Somit wären sowohl gestalterische als auch inhaltliche Kriterien ermittelt, die höchstwahrscheinlich Sfondrato bei seiner Statuensetzung inspirierten.

52 Vgl. Kapitel 6.

53 Paleotti, 1582, I, 29, S. 86 verso-87 recto.

Hinzu kam seine Erfahrung eines bestimmten vollplastischen Kultbildes, welches dem Gläubigen durch seine Beschaffenheit größere Möglichkeiten als ein gemaltes zur unmittelbaren Interaktion mit dem Gegenstand der Verehrung bot. Bei dem Objekt von Paolo Camillos Hingabe handelte es sich um eine der berühmtesten Kultstatuen des Abendlandes: die Lauretaner Madonna.[54] Exemplarisch belegt deren Rang Paleotti, als er 1582 auf der Suche nach einem besonders aussagekräftigen Beleg für die wunderwirkende Heiligkeit eines Bildes auf diese zurückgreift.[55] Kurze Zeit später, während des Pontifikats Gregors XIV., ist eine mit der Darstellung der Madonna geschmückte Silberplatte als Geschenk Sfondratos an die Skulptur dokumentiert.[56] Zwei Faktoren dürften seine besondere Zuneigung erklären: das Vorbild seines Mailänder Landsmannes Carlo Borromeo und der Status des Bildes als *vera effigies* der Muttergottes. Borromeo, der mehrfach das Heiligtum in Adria-Nähe aufsuchte, hatte bereits 1572 die gesamte Nacht des 31. Oktobers im Gebet vor dem Gnadenbild durchwacht.[57] Dieselbe Handlung wurde 1607 auch von Sfondrato berichtet. Beide Kardinäle hatten darüber hinaus noch weitere Bußübungen mit der Wallfahrt verknüpft und sich so durch frommes Verhalten hervorgetan.

Es ist nicht auszuschließen, dass Sfondrato bereits seit seiner Kindheit mit graphischen Wiedergaben oder Beschreibungen der Plastik vertraut war. Zu seiner ersten öffentlich wahrgenommenen Begegnung mit der Marienstatue kam es jedoch bei seiner ersten Legationsreise nach Bologna, wo er erstmalig am 22. August 1592 dokumentiert ist.[58] Paolo Camillo reiste von Rom über Loreto in die Emilia und erwies dem Gnadenbild seine Verehrung. Hierbei wurde er von der Sehnsucht ergriffen, direkt das Antlitz Mariä zu schauen, welches er für ein lebensechtes Portrait hielt. Deshalb kletterte er auf einer Leiter bis zum Gesicht der Muttergottes empor, wo er lange meditierte. Im Herabsteigen nahm er dann seinen Kardinalsring ab, um ihn der Statue zu überreichen. Bei späteren Reisen versah er das Kultbild mit weiteren Geschenken: Von ihm

54 Zu Paolo Camillo und Loreto, siehe Guéranger, 1849, S. 353-354. Die von Sfondrato verehrte Statue fiel in der Nacht vom 22. auf den 23. Februar 1921 einem Brand zum Opfer und wurde am 8. September 1922 durch eine Kopie ersetzt, die aus dem Holz einer Zeder der vatikanischen Gärten geschnitzt wurde. Siehe Floriano Grimaldis Einführung in Grimaldi, Mariano und Sordi, 1998, S. 52.

55 Anhang, Quelle 471.

56 Torsellino, 1600, S. 243: „[…] doni dei tempi di Gregorio XIV […] il Cardinale Sfondrato [donò…] l'imagine di santa MARIA di Loreto in una lama d'argento rappresenta poco men di tre libbre pesante: […]"

57 Grimaldi, 2001, S. 38, mit Hinweis auf den anonymen Artikel „San Carlo Borromeo alla Santa Casa di Loreto", 1910.

58 Weber, 1994, S. 152. Zum Bologna-Aufenthalt Sfondratos, siehe auch Kapitel 3.

stammte ein Goldkreuz mit Juwelen an einer reich dekorierten Kette am Hals der Jungfrau und ein Diamantring, welchen deren Sohn am Finger trug.

Bereits 1597 wurden die Huldigungsgesten Sfondratos an das Kultbild von Orazio Torsellino in den *Lauretanae historiae libri cinque* in Rom auf Latein und 1600 in Mailand in einer italienischen Version von Bartolomeo Zucchi aus Monza unter dem Titel *De l'historia lauretana* publiziert, die vom Cousin des Übersetzers, Giovanni Antonio Zucchi, Kardinal Antonio Maria Galli (1553-1620), seit 1587 Protektor der Santa Casa, gewidmet wurde.[59] Bei Zucchi handelte es sich um einen der Korrespondenten Sfondratos,[60] was die Vertrautheit des Kardinals mit der Schrift wahrscheinlich macht. In einem weit über den Lokalbezug und den devotionalen Kontext hinausgehenden Zusammenhang wurde dann in der 1677 erschienenen Standardausgabe der Vitensammlung von Päpsten und Kardinälen des Alonso Chacón der auf Sfondratos Loretoverehrung bezogene Textteil aus Torsellino wörtlich in die Lebensbeschreibung des Kardinals übernommen und damit dessen Aktion auch für die Nachwelt herausgestellt.[61]

Doch über die bei Torsellino abgedruckten Episoden hinaus sollte Sfondrato in seinem am 6. August 1615 letztmalig abgefassten Testament verfügen, dass aus seinem Nachlass Geld in ein Herz aus massivem Gold für die Lauretaner Statue investiert würde. Dieses solle um den Hals der Muttergottes gehangen werden, „in Erinnerung der Liebe, die er an das Bild habe herantragen wollen".[62] Dem Bild möge man auch einen Ring überlassen, welchen er am Finger trüge und in welchen die *Madonna di Loreto* graviert sei. Sfondratos Kunstsammlung, in welcher ein in Silberblatt getriebenes Bild der Statue verzeichnet ist,[63] attestiert ebenso seine Hingabe an das Lauretaner Kultbild wie die Tatsache, dass seine Weihe zum Bischof von Cremona am 16. September 1607 in der Santa Casa erfolgte.[64]

---

59 Anhang, Quelle 472. Zu Gallis Lebensdaten, siehe *Hierarchia catholica*, III, 1935, S. 57, zu seiner Funktion als Protektor der *Santa Casa*, siehe Floriano Grimaldi in Grimaldi, 1981, S. 42-71, besonders S. 53.

60 Zur Korrespondenz mit Sfondrato, siehe den Index von Zucchi, I, 1599 sowie Kapitel 1. 1 und 1. 3.

61 Chacón, IV, 1677, Spalte 226, wiederholt Torsellino, 1597, S. 256. Es handelt sich um die gesamte Passage von „ad Bononiensem legationem" bis zum Ende des Paragraphen.

62 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 473.

63 Anhang, Quelle 474.

64 Anhang, Quelle 475. Bei dem Absender des Schreibens handelt es sich um Rutilio Benzoni, Bischof von Loreto vom 16. Dezember 1586 bis zu seinem Tod am 31. Januar 1613. Vgl. *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 220 und IV, 1935, S. 293. Siehe auch den Brief von Sfondrato an Scipione Borghese vom 12. September 1607 aus Loreto in ASV, Fondo Borghese, Serie III. 3. 3ª, f. 25 recto-26 verso. Die Ernennung zum Bischof von Cremona geschah am 13. September. Vgl. *Hierarchia catholica*, III, 1923, S. 181.

In seiner Familie hatte die Verehrung des adriatischen Heiligtums Tradition: So ließ sich seine Schwester Barbara das Heilige Haus sogar maßstabgerecht innerhalb von San Paolo Converso nachbauen, um imaginäre Pilgerfahrten nach Loreto durchzuführen, da die ihr auferlegte Klausur keine Reisen gestattete.[65] Ihr Vorhaben wurde von Paolo Camillo angeregt und finanziert,[66] der – wie erarbeitet – ganz wie seine Schwester und zahlreiche Zeitgenossen künstliche und künstlerische Meditationsorte anlegen ließ, die ihm bisweilen wohl die ursprünglichen ersetzten.[67] Auch hinsichtlich der Bildkrönungen stand dieser nicht allein: So werden etwa von Clemens VIII. solche berichtet: Der Papst schenkte am 5. Juli 1597 der Ikone von Santa Maria Maggiore, der *Salus populi romani*, zwei Diademe voller Juwelen, die in seiner Gegenwart an das Gnadenbild gesetzt wurden.[68]

Die Tradition der Lauretaner Skulptur als *vera effigies* der Jungfrau ist an ihre Entstehungslegende als Werk des heiligen Lukas geknüpft. Die heute nur durch eine Kopie überlieferte Kultstatue scheint eine ursprüngliche, gemalte Ikone zu ersetzen,[69] wobei die der Tafel zugeschriebene Autorschaft des Evangelisten auf die spätere Plastik übertragen wurde. Dieser Transfer ist anhand der schriftlichen Dokumentation ab 1530 nachweisbar.[70] Bereits auf dem Frontispiz eines von Antonio Blado 1566 in Rom verlegten Messkanons mit einer Lizenz vom 22. Mai erscheint ein Stich nach der Statue mit der Aufschrift „VERO RETRATTO DI SANCTA MARIA DI LORETO“ (Abbildung 108).[71] Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, dass die Funktion als Frontispiz nicht dem ursprünglichen Verwendungszweck des Blattes entspricht und dieses daher auch nicht nach der Buchausgabe datiert werden kann: Im Scheitelpunkt der Nische über der Statue erscheint nämlich die Figur eines Pelikans, der seine Jungen mit dem eigenen

65 Baernstein, 2002, S. 166-169. Vgl. Anhang, Quelle 476. Zu Barbara, siehe Kapitel 2. 2.

66 Baernstein, 2002, S. 167.

67 Vgl. Kapitel 2. 3 und 7.

68 Anhang, Quelle 477.

69 In der Literatur herrscht Einigkeit, dass es in Loreto einen Übergang vom gemalten zum plastischen Kultbild gab. Dieser kann allerdings nicht genau datiert werden. Für Grimaldi (1993, S. 287-293) findet der Medienwechsel vor 1383 statt, obgleich dieser Annahme eine Quelle zu wiedersprechen scheint. Bacci (1998, S. 296-297), der Grimaldis Überlegungen nicht diskutiert, nimmt als *terminus ante quem* 1530 an.

70 Bacci, 1998, S. 296-297.

71 Frontispiz zu *Omnia fere communiter in missarum celebrationibus secreta dicenda, hic seriatim habentur*, Rom: Antonio Blado 1566, Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Signatur: 68. 13. H. 17, publiziert ohne Provenienzangabe in Grimaldi, 1993, S. 304 und *idem*, 1994, S. 55. Im Bibliothekskatalog ist das Werk nicht erfasst; es konnte aber dank der Bestandsaufnahme des ICCU identifiziert werden.

Blut füttert. Dieses Christussymbol war mit dem Motto „Sicut his qui diligunt" zur Imprese des Augsburger Kardinals Otto Truchsess von Waldburg verbunden worden.[72] Andere Auflagen des Stiches zeigen dann auch die Unterschrift „VERO RITRATTO DI SANCTA MARIA DI LORETO FATTO RETTRAR PER IL R[everendissi]mo CARDINAL DI AVGVSTA",[73] was die Interpretation des Pelikans als spezifischen Hinweis auf Truchsess nahelegt und ihn als ursprünglichen Anreger der Arbeit ausweist (Abbildungen 109-110). Der Augsburger ist erstmals 1555 in Loreto dokumentiert,[74] hatte jedoch bereits 1554 Pellegrino Tibaldi mit der Ausstattung seiner neu erworbenen, Johannes dem Täufer geweihten Kapelle, die ihm im Mai 1553 überlassen worden war,[75] beauftragt und damit früher ein Interesse an der Basilika bekundet.[76] Mit einiger Wahrscheinlichkeit wäre so auch der Stich nach der Madonnenstatue in diese Zeit zu datieren.

Gestalterisch berücksichtigt das Blatt die Ikonographie der Kultstatue, aktualisiert jedoch ihren Stil als lebensnahes Werk der Hochrenaissance. Welcher künstlerische Anspruch gerade in dieser wirklichkeitsnahen Darstellung lag, enthüllen in besonderem Maße die bildlichen Reaktionen auf die Druckgraphik: Der Truchsess gewidmete Nachstich wurde selbst zum Modell von Skulpturen. Dies demonstriert exemplarisch eine von Tarquinio und Pietro Iacometti signierte sowie datierte Bronzestatue von 1627, die sich jetzt im Diözesanmuseum von Ancona befindet, aber aus der dortigen Chiesa del Gesù stammt.[77]

Auch in der Ewigen Stadt muß die lebensnahe Darstellung bekannt gewesen sein. Eine große Anzahl der im betreffenden Zeitraum in Loreto abgesetzten Drucke wurde nämlich dort entworfen und vorbereitet, vermutlich im Bestreben, sich in den Marken dem Standard des kulturellen Zentrums anzugleichen. Dies belegt nicht nur der in Rom verlegte Messkanon von 1566, sondern auch ein Vertrag vom 13. März 1567 zwischen dem Lauretaner Drucker Perino Zecchini de Guarlottis aus Pesaro und dem – bereits mehrfach erwähnten – Kupferstecher Giovanni Battista Cavalieri.[78]

---

72 Wollesen-Wisch, 1985, S. 318.

73 Repositorium: Rom, Biblioteca Angelica, Ĉ 2 20, f. 12 recto. Weiteres Exemplar in BAV, Stampe V. 143, f. 55 recto.

74 Grimaldi, 2001, S. 458.

75 Baltay, 1985, S. 92.

76 Wollesen-Wisch, 1985, S. 319.

77 Nicht angezeigt von Lucia Zannini (in Grimaldi, 1995, S. 180-181), wo hingegen eine visuell nicht nachvollziehbare Ableitung von der wunderwirkenden Holzstatue selbst postuliert wird. Siehe dagegen Treffers, 1996, S. 282.

78 Masetti Zannini, 1980, S. 231-233. Ein Beispiel für die Zusammenarbeit von Cavalieri und de Guarlottis von 1569 ist abgebildet in Grimaldi, 1993, S. 305. Im Zentrum des Blattes

Diese Befunde gestatten eine Würdigung der Lauretaner Holzplastik als konzeptuelle Anregung für die Genese der Cäcilienstatue, zumal der Auftraggeber Sfondrato als großer Verehrer des wundertätigen Marienbildes galt. Die zeitgenössische Rezeption der eigentlich mittelalterlichen Darstellungsmodi verhafteten Madonnenstatue, welche das Werk textlich und bildlich als wirklichkeitsnahe *vera effigies* interpretierte, förderte diesen Prozess in entscheidender Weise.

Kaum jemand sollte eindrucksvoller auf das von Sfondrato in der Cäcilienstatue so intensiv artikulierte Potential vollplastischer Kultbilder reagieren als einer der bedeutendsten Maler der Epoche. Für Caravaggio wurde die Plastik zu einer der großen bildlichen Herausforderungen seiner Karriere. Exemplarisch zeigt seine denkwürdige Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, welche ungeheure Wirkung die erneuerte Tradition dieses Mediums im frühbarocken Rom entfachen konnte.[79] Ein Anlass zur Formulierung seiner malerischen Antwort auf die Skulptur bot ihm der Auftrag für das Altarbild der Cavalletti-Kapelle in der römischen Kirche Sant'Agostino in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts.[80] Seine sogenannte *Madonna dei Pellegrini* (Abbildung 111) entstand aus dem Legat des am 21. Juli 1602 verstorbenen Bologneser Marchese Ermete Cavalletti,[81] der seine Erben am 19. desselben Monats testamentarisch verpflichtet hatte, die erste Kapelle des linken Seitenschiffes der Augustinerkirche als Grabstätte für sich und seine Familie zu erwerben und auszustatten.[82] Ermete schrieb hierbei ein Gemälde und einen Altar zu Ehren

überreicht die Madonna mit dem Kind Rosenkränze an Papst Pius V. Durch die Inschrift auf ihrer Basis ist sie als „INMAGO [sic] LAVRETANÆ VIRGINIS" bezeichnet. Der Typ der Madonna unterscheidet sich jedoch hinsichtlich einer hier in den narrativen Kontext integrierten Pose vor allem in der Gestik wesentlich von dem für Truchsess angefertigten Stich.

79 Die Auseinandersetzung Caravaggios mit der Cäcilienstatue wurde angedacht von Collareta, 1992, S. 579. Tatsächlich sind gewisse Ähnlichkeiten mit der Statue auffällig, besonders in der demonstrativen Streckung des betont hellhäutigen und langen Halses, den ein flach v-förmiges Decolleté als einzige großflächigere nackte Stelle des Körpers sowie die geflochtenen und zur Krone hochgesteckten Haare noch besonders akzentuieren, in der statuarischen Monumentalisierung der Figur vor einem dunklen Hintergrund, von dem sie sich durch ein starkes, diffuses Licht dramatisch emanzipiert, und im subtilen Spiel mit einem reich profilierten Rahmen.

80 Zum Gemälde, siehe Marini, 2001, S. 488-490 mit ausführlicher Bibliographie.

81 Marini, 2001, S. 488.

82 Die ehemalige Magdalenenkapelle der Fiammetta, der Geliebten des Cesare Borgia, wurde am 3. September 1603 der Familie Cavalletti anvertraut und am 2. März 1606 das einstige, heute verschollene Altarbild der *Pietà* von den *padri del capitolo* von Sant'Agostino Kardinal Scipione Borghese geschenkt. Ausführung und Installierung von Caravaggios

der *Madonna di Loreto* vor; er gebot, „in ea [capella] erigi altare cu[m] pictura et ad honore[m] beat[issi]mae Mariae de Laureto".[83]

Auch wenn es sich bei der *Madonna di Loreto* zur Zeit Caravaggios um keinen eindeutig definierten Bildtyp handelte,[84] konnte sich das Altarbild einer ihr geweihten Kapelle im Wesentlichen auf zwei traditionelle ikonographische Vorgaben beziehen: entweder auf die Darstellung einer Muttergottes, welche durch Engelscharen wundersam auf dem Dach ihres Hauses in die Marken getragen wurde, oder auf die erwähnte Marienstatue,[85] welche einen historischen Vorrang gegenüber der Verehrung des Heiligen Hauses beanspruchen durfte.[86] Wie etwa die Ausführungen Paleottis zu dem Kultbild belegen,[87] genoss hierbei die Plastik auch im späten 16. Jahrhundert zumindest in einigen intellektuell führenden Kreisen das größere religiöse Prestige: Für den Kardinal war die Architekturreliquie der Santa Casa, welche nach der Überlieferung gemeinsam mit der Skulptur aus dem Heiligen Land gekommen war, geradezu Beiwerk des Kultbildes.[88] Ergänzt man diese Betrachtungen um die des ausgeführten Gemäldes, so wird wahrscheinlich, dass bereits Cavalletti primär eine Darstellung der Lauretaner Statue wünschte, welche Caravaggio um das Attribut der Hausreliquie erweiterte.

Bei einer Untersuchung des historischen Entstehungskontextes des Bildes liegt es nahe, autobiographische Motive für Ermetes Ansinnen zu vermuten: Kurz vor seinem Tod war der Marchese noch bis zum 3. Mai 1602 mit der Venerabile Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Convalescenti aus Rom nach Loreto gepilgert.[89] Einige der in Caravaggios Bild gezeigten Elemente, wie

---

Leinwandbild lassen sich demnach in diesen zeitlich dokumentierten Rahmen eingliedern. Vgl. Marini, 2001, S. 488.

83 Zitiert nach Maurizio Marini in Grimaldi und Sordi, 1995, S. 134.

84 Hibbard, 1983, S. 318. Siehe auch Floriano Grimaldi in Grimaldi, Mariano und Sordi, 1998, S. 18-19.

85 Floriano Grimaldi in Grimaldi und Sordi, 1995, S. 15.

86 Bacci, 1998, S. 293.

87 Paleotti, 1582, I, 16, S. 55.

88 Hierbei ist jedoch einschränkend zu bemerken, dass es im historischen Verlauf der Loreto-Verehrung auch Momente gibt, welche dieses Verhältnis geradezu umgekehrt definieren: Laut der Abhandlung des Rektors Pietro Tolomei, genannt Teramano, die kurz vor dessen Tod im Jahre 1473 entstand, habe der Evangelist Lukas, nachdem das Haus Mariä zur Kirche geweiht worden sei, dieses mit einem eigenhändigen Bild der Muttergottes geschmückt. Letzteres wird folglich zum Ausstattungsstück. Vgl. Bacci, 1998, S. 295.

89 Vgl. Zuccari (1999, S. 63) und dessen Hypothese (*ibidem*, S. 66), dass der Marchese selbst als büßender Wallfahrer im Portrait des betenden Mannes dargestellt sei. Zuccaris vorsichtige Frage nach der Identität der deutlich älteren Frau vereinfacht Marini (2001,

die Ehrung der Türschwelle, die unbekleideten Füße und der entblößte Kopf entsprechen den für die Bruderschaft in Loreto 1602 dokumentierten Gepflogenheiten.[90] Überdies knieten die Wallfahrer sowohl vor dem Eingang der Basilika als auch vor der Tür der Casa Santa nieder und küssten die Erde.[91] Hierbei wiesen ihre nackten und staubigen Fußsohlen auf ihre büßende Selbsterniedrigung vor dem heiligen Ort hin.[92] Sie folgten hierin der Anweisung Gottes, den Platz der Offenbarung durch das Ablegen der Schuhe zu ehren, ganz wie es Moses am brennenden Dornbusch aufgetragen worden war (Exodus 3, 5).[93] Ergänzt man diese Beobachtungen um den von Bellori seit 1672 erfolgreich propagierten Stereotyp eines extrem der Wirklichkeit zugewandten und daher tendenziell unkünstlerischen Caravaggio,[94] drängt es sich geradezu auf, die *Madonna dei Pellegrini* als eine dokumentarisch exakte Momentaufnahme der spezifischen Wallfahrt des Ermete Cavalletti oder aber zumindest einer Pilgerreise des späten 15. Jahrhunderts zur Casa Santa zu interpretieren.[95]

Dies scheint aber keinesfalls die Intention Caravaggios gewesen zu sein.[96] Konsequent vermeidet der Maler sowohl die Anbringung eines Stifterbildnisses als auch den Rückgriff auf Beschreibungen der Lauretaner Muttergottes, welche detailliert das Erscheinungsbild, die Attribute und die Aufstellung der Plastik überliefern und der reichen visuellen Rezeption der Statue entsprechen: In der Casa Santa handelte es sich um eine bekrönte, schwarze Madonnenstatue mit hoher Stirn und mittig gescheitelten Haaren, die ein goldenes, knöchellanges

---

S. 489) dahingehend, dass er diesem zuschreibt, er habe Cavallettis Mutter in der weiblichen Figur sehen wollen. Hier ist anzumerken, dass Caravaggios malerische Gestaltung des männlichen Pilgers wenig Raum für eine Portraitähnlichkeit lässt und damit nicht den Darstellungskonventionen von Stiftern in Altarbildern folgt. Aus den Cavalletti-Akten geht darüber hinaus nicht hervor, warum gerade die Mutter des Auftraggebers im Bild dargestellt sein sollte: Die Identifikation erscheint willkürlich und die von Marini angeführte Entsprechung zwischen Mutter und Sohn auf himmlischer und auf irdischer Seite (2001, S. 63) vermag nicht völlig zu überzeugen. Generell scheint die Einfügung eines klar identifizierbaren Stifterportraits kein künstlerisches Anliegen Caravaggios gewesen zu sein, welcher so die Universalität seiner gemalten Botschaft kompromittiert hätte.

90 Zuccari, 1999, S. 64, für die Körperhaltung, und S. 66, für die Kleidung.

91 Zuccari, 1999, S. 64.

92 So bereits Hibbard, 1983, S. 188, und Zuccari, 1999, S. 64.

93 Angedacht von Hibbard, 1983, S. 188, ausgeführt bei Zuccari, 1999, S. 64.

94 Für diesen Stereotyp Belloris, siehe etwa zuletzt Dempsey, 2000, S. 101-102 sowie Pace und Bell, 2002, S. 217-218.

95 Als aktuelle Protagonisten dieser Haltung seien die Untersuchungen von Zuccari (1999, S. 63-73) und Marini (2001, S. 488-490) genannt.

96 Zu einer dieser Darstellung im Wesentlichen verwandten Deutung des Gemäldes gelangte auch Krüger, 2001, S. 266-272.

und an der Taille gegürtetes Kleid trug, während über ihre Schultern ein blauer Mantel gebreitet war. Das von ihr in den Armen gehaltene, in eine Tunika gehüllte Kind trug einen Globus in seiner linken Hand und formte mit den ersten Fingern seiner Rechten einen Segensgruß.[97]

Auf alle diese Erkennungsmerkmale verzichtet Caravaggio.[98] Er geht sogar so weit, den auf die rechte Seite Mariä verlagerten[99] und nicht mehr majestätisch vor der Mutter isoliert stehenden Knaben nackt und sitzend an deren Körper gedrückt abzubilden und die vom Kerzenrauch dunkel gebeizte Oberfläche des Zedernholzes in strahlend weiße, makellose Haut zu verwandeln. Lediglich hinsichtlich des fortgeschrittenen Alters des Kindes,[100] des unbekleideten Halses der Madonna und annähernd auch in der Gestik der Statuengruppe folgt er Lauretaner Darstellungskonventionen. Diese legitimierten auch eine größere Wirklichkeitsnähe in der Repräsentation, als sie im mittelalterlichen Gnadenbild ausgedrückt war.

Eigentümlich verfährt Caravaggio auch mit der – eigentlich für die Erfahrung der Santa Casa fundamentalen – räumlichen Situation, welche er auf eine bloße Abbreviatur zurückstuft: Maria erscheint mit dem Jesusknaben auf einer Türschwelle und lehnt sich an einen Pfosten,[101] der in dieser Form nicht in Loreto anzutreffen war[102] und der sich kaum auf den lediglich bis November 1531 etwa in der Mitte der Nordwand befindlichen, einzigen Zugang zur Casa Santa beziehen kann.[103] Damit hat sich bei Caravaggio das Madonnenbild auch von seinem speziellen Ort der Verehrung, der Nische über dem Kamin des

97 Anhang, Quelle 478.

98 Nimmt man mit Marini (2001, S. 63) an, dass Caravaggio während eines Aufenthalts in den Marken zwischen dem 25. Oktober 1603 und dem 8. Januar 1604 selbst nach Loreto gelangt sein könnte, wird diese Tatsache umso erklärungsbedürftiger.

99 Diese Beobachtung auch in Krüger, 2001, S. 271.

100 Ausdrücklich als größer, als es das Alter verlangen würde, beschrieben. Vgl. Torsellino, 1600, S. 8. Siehe hierfür auch Hibbard, 1983, S. 319, Fußnote 121.

101 Die räumliche Situation des Hervortretens der Madonna vor eine Außenwand läßt sich eindeutig an dem Architekturdetail des Architravpfostens mit den drei Faszien und dem abschließenden Karniesprofil erkennen.

102 Es zeigt weder die heutige Fassade der Lauretaner Basilika noch den Eingangsbereich des Heiligen Hauses selbst. Dies steht im Gegensatz zu den Ausführungen Zuccaris (1999, S. 64) und Krügers (2001, S. 269) und bestätigt die Beschreibung von Hibbard (1983, S. 187).

103 Für einen solchen Bezug würde auch eine ikonographische Motivation fehlen. Zur ursprünglichen Tür, siehe Hüffer (II, 1921, S. 128). Treffers' Anspielung (1996, S. 287-288), Caravaggio habe eben dieses exakte Stück reproduziert, ist nicht haltbar, selbst wenn die ehemalige Tür als Architekturfragment weiterhin im Innern der Santa Casa sichtbar war und betrachtet wurde. Hüffer (II, 1921, S. 128) spricht lediglich von ihren noch erkennbaren Umrissen und besonders von einem als Türsturz dienenden, kräftigen Holzbalken,

Heiligen Hauses, und damit aus dem direkten Altarzusammenhang gelöst. Maria tritt überdies vor die Tür einer Wohnung, die in der Beschaffenheit der Außenwand keinen Zusammenhang mit der marmorverschalten Santa Casa aufzeigt: Lediglich innen war hier die bloße Ziegelmauer unverputzt belassen worden. Caravaggios Heiliges Haus wirkt demgegenüber vernachlässigt, ja geradezu heruntergekommen.

Im Bild ist zudem die verlebendigte Statuengruppe dermaßen variiert wiedergegeben,[104] dass sie kaum mehr als solche erkenntlich ist:[105] Weder die Muttergottes noch das Kind kennen die ursprüngliche Frontalität des Kultbildes, sondern bewegen sich ausdrücklich aus der monumental in sich ruhenden Standfläche der Plastik heraus:[106] Die Überkreuzung des linken Standbeines mit dem Spielbein, das nur mit dem Zehenballen leicht auf den Grund aufgesetzt ist, verleiht dieser Figur im Gegensatz zu den verharrenden Pilgern eine größere Bewegtheit und dem Gemälde den Anschein, einen Übergangszustand darzustellen. Es ist, als habe Caravaggio innerhalb eines Erzählflusses ein momentanes, aber monumentales Innehalten ins Bild gebannt, das sich ganz an die Figur der Madonna bindet. Sie folgt ihrerseits dem Impuls des Kindes, das die Pilger segnen möchte. Der Mann scheint hierbei bereits auf den Bewegungsimpuls zu reagieren: Er beugt sich nach vorne und strebt damit aus seiner ruhenden Pose dem Kind entgegen.

Zeitlich strukturiert Caravaggio das Gemälde damit in einer Abfolge von Bewegungsmomenten, bei denen der dynamischere Zustand auf den statischeren zu folgen scheint: Die Pilger erreichen das Haus der Madonna und knien ehrfürchtig vor dessen Schwelle nieder. Daraufhin lässt sich Christus aus seinem Haus heraustragen, um das Opfer ihrer Pilgerfahrt mit seinem Segen anzunehmen. Maria als *prima mediatrix* bringt den Betenden ihren Sohn dar und vermittelt ihnen damit die Botschaft Christi. In dem den Wallfahrern zugeneigten Antlitz manifestiert sich ihre persönliche Fürsorge. Der weitere Handlungsablauf darf lediglich angenommen werden: Die Muttergottes, welche den Zugang in ihr Heiligtum nicht versperrt, sondern seitlich steht, wird ins Haus zurücktreten, wohin ihr die Pilger nachfolgen könnten.

---

der angeblich aus Libanonzedernholz gefertigt sei. Gerade diesen reproduzierte jedoch Caravaggio nicht.

104 Hibbard (1983, S. 186-187) verweist bereits auf die Bedeutung der Statuengruppe für Caravaggio, obgleich er im Nachhinein einschränkend bemerkt (S. 187), es handele sich nur auf den ersten Blick um die zum Leben erweckte Skulptur.

105 Daher sicherlich die Bedenken in Hibbard (1983, S. 187), welcher das Bildthema letztlich als Erscheinung der Madonna beschreibt.

106 Die zuletzt von Krüger (2001, S. 269-270) diskutierte Ableitung der Pose Mariä von der antiken Statue der *Vetturia* könnte sich allenfalls auf die Beinhaltung der Figur beziehen.

Caravaggios Gemälde rekurriert damit durchaus auf Einzelelemente des spezifischen Loreto-Erlebnisses. Seine Haltung gegenüber der in dem Wallfahrtsort erfahrbaren Wirklichkeit ist jedoch von einer bewusst gestalteten Ambivalenz gekennzeichnet. Einerseits ist in der Begegnung mit dem für lebensecht befundenen Madonnenbild sowie dem für sein Alter fast übergroßen Kind, welche in direkter Verbindung mit dem einfachen Ziegelhaus und den büßenden Pilgern gezeigt werden, die in der Basilika erlebbare Essenz der Wallfahrt verkörpert. Andererseits variiert der Künstler jedoch zahlreiche Aspekte dieser Erfahrung und verstößt damit ausdrücklich gegen bildliche und literarische Traditionen. Es wirkt, als habe Caravaggio die Ereigniswelt von Loreto auf ihre Bestandteile hin untersucht, um aus ihnen eine künstlerisch überformte Synthese zu erstellen.

In dieser wird der spezifische Kontext der Begegnung mit dem Heiligen Ort und seiner Kultstatue dermaßen überhöht, dass er als universale Heilsverkündung gelten kann, deren Verständnis auch unabhängig von dem Erleben Loretos möglich ist: Bei Caravaggio kommt es weniger zum Betrachten eines speziellen Kultbildes als zu einer Anschauung der Muttergottes an sich. Die Größe seiner gestalterischen Leistung liegt somit darin, konkrete Erfahrungsmomente der Pilgerreise und ihres individuellen Ziels aufgegriffen, abstrahiert und umgedeutet zu haben. Gerade durch diesen Transfer in die Bildwelt des Künstlers können im Gemälde sowohl die Pforte als auch das Haus Attribute der Jungfrau selbst werden, welche dem Betrachter die eschatologische Dimension Mariä verdeutlichen.[107] Die geläufige Apostrophe und der Ehrentitel der Gottesmutter als Himmelstür, welche auf die *ianua coeli* der Genesis (28, 17) rekurriert,[108] erscheint in bedeutender Form in der Lauretanischen Schriftlitanei, die in ihrer metaphorischen Interpretation einzelner biblischer Passagen 1575 in Venedig unter dem Titel *Litaniae Deiparae Virginis Mariae ex sacra Scriptura depromptae* gedruckt und in dem Wallfahrtsort zeitweilig abends an allen Samstagen, Festen der Gottesmutter und deren Vigilien sowie bei der Ankunft vornehmer Pilger gesungen wurde.[109] Neben dem Beinamen der Himmelspforte erhielt die Jungfrau in ihr in Anlehnung an Sprüche (9, 1) auch den der *domus Sapientiae*.[110] In einer weiteren Liturgie zum Translationsfest der Casa Santa erscheinen dann beide Metaphern im Magnificat vereint.[111] Für den Pilger kam

107 Grundlegend Treffers, 1996, S. 279-289.

108 Beissel, 1910, S. 466-494.

109 Durch Luca Pinelli sollte sie dann noch 1601 in seinen gleichfalls in der Serenissima verlegten *Meditazioni sopra quindici misteri del Rosario* weitere Verbreitung finden. Vgl. Beissel, 1910, S. 475.

110 Beissel, 1910, S. 476.

111 „O quam metuendus est locus iste. Verè non est hic aliud nisi Domus Dei, & Porta Coeli, & vocabitur Aula Dei." Zitiert nach Martorelli (II, 1733, S. 35) der eine noch unautorisierte

es somit zur metaphorisch erlebbaren Assoziation der Santa Casa und ihrer Türschwelle mit der Jungfrau Maria sowie der in ihr traditionell versinnbildlichten Kirchengemeinde.[112]

Die Verfasser der Gebete arbeiten in einer sprachlichen Form, welche dem Vorgehen Caravaggios entspricht: Der *genius loci* des Wallfahrtsortes regt eine Auseinandersetzung mit der hier manifestierten Heilsverkündung an. In ihrer sprachlichen und bildlichen Umsetzung transzendiert diese aber die individuelle Vorgabe in einen universellen Kontext, der massiv von der biblischen Vorstellungswelt geprägt ist. Die Pilgerreise konnte in dieser metaphorischen Dimension das irdische Leben symbolisieren,[113] mit dessen Ende sich sowohl der Besucher einer Grabkapelle als auch der Auftraggeber und seine Angehörigen in besonderem Maße konfrontiert sahen. Dort markiert das Erreichen des Ziels eine menschliche Schwellensituation, in der ein Seinszustand endet und ein neuer beginnt.

Doch beschränkt sich das Gemälde keinesfalls auf die Darstellung eines Übergangsmomentes von einer Lebensdimension in die andere und die in ihr inbrünstig artikulierte Hoffnung auf Seelenheil, sondern nimmt bereits in der Offenbarung der Muttergottes sowie im Segen ihres Kindes die Erfüllung dieser Sehnsucht vorweg: Die Gebete der Pilger werden erhört und ihr Einzug in den Himmel wird zumindest als Möglichkeit antizipiert.

Diese Gewissheit spiegelt sich in einer Form der Lauretanischen Liturgie zum Translationsfest wieder, in welcher der Gedanke des Eintretens in das Tabernakel des Herrn und damit ins himmlische Reich mehrfach angesprochen wird:[114] In Anlehnung an das Buch der Psalmen heißt es „Introibimus in Tabernaculum eius“ („Wir werden dessen Tabernakel betreten“) unter Berücksichtigung von 131, 7[115] und „Introibo in domum tuam in timore tuo“ („In Ehrfurcht vor dir werde ich dein Haus betreten“) in Anklang an 5, 8.[116] Anlässlich der

Liturgie des Translationsfestes abdruckt, welche er von dem Jesuiten Francesco Luigi Rossi aus Ancona erhielt.

112 Treffers, 1996, S. 279.

113 Treffers, 1996, S. 286-287.

114 Für die Zitate, siehe Martorelli, II, 1733, S. 35 und S. 41.

115 Übersetzung des Verfassers. Eine gängige Übersetzung von Psalm 131, 7 findet sich in Kapitel 11.

116 Übersetzung des Verfassers. Psalm 5, 8 liesst sich nach *Biblia sacra*, I, S. 772: „Ego autem in multitudine misericordiae tuae introibo in domum tuam adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo.“ Übersetzt in *Die Bibel*, 1980, S. 616 als: „Ich aber darf dein Haus betreten/ dank deiner großen Güte, ich werfe mich nieder in Ehrfurcht/ vor deinem heiligen Tempel.“

Auffindung des Cäcilienkörpers artikulierte Sfondrato seine Gefühle in einem Vorstellungsbild, dass – wie bereits dargelegt – maßgeblich von diesen Sprüchen bestimmt wurde.[117] Im Gegensatz zu solch überschwenglichem Jubel steht Caravaggios Wiedergabe des Heiligen Hauses: Er verkündet – im Gegensatz zur Liturgie – keine gelöste Heilsgewissheit, sondern beschreibt lediglich eine – vielleicht unter Schmerzen errungene – Hoffnung.

Caravaggios *Madonna dei Pellegrini* stellt das intellektualisierte und verinnerlichte Resultat einer Begegnung mit dem Lauretaner Kultbild dar, welche visuell und gedanklich überformt und damit dergestalt in eine universelle, eschatologische Dimension transzendiert wird, dass man sie geradezu als gemalten Kommentar zu der Statue und ihrer Wirkung verstehen kann. Die nur wenige Jahre zuvor entstandene *Cäcilie* vermochte in dieser künstlerischen Auseinandersetzung eine Mittlerrolle einzunehmen, weil sie das Potential der vollplastischen Andachtsskulptur mit einer exemplarischen Dringlichkeit ausgedeutet und den Körper der vermeintlich Portraitierten, ganz wie die frühe druckgraphische Rezeption der Marienfigur, mit extremer Wirklichkeitsnähe und einer gesteigert narrativen Präsenz dramatisch vergegenwärtigt hatte.

Caravaggios Konzept des Kultbildes speist sich damit aus dem in der *Cäcilie* artikulierten Paolo Camillos, selbst wenn – eingedenk der Anregungen des *paragone* – der Maler die künstlerische Qualität der Statue dadurch zu übertreffen suchte, dass er sowohl durch eine stark entwickelte Farbigkeit als auch durch die Darstellung der verschiedenen, miteinander dialogisierenden Seelenregungen Effekte erzielte, welche zu seiner Zeit außerhalb der gestalterischen Möglichkeiten der Gattung Skulptur lagen. Gerade diese besonderen Anstrengungen Merisis gestehen jedoch indirekt die starke Wirkung des plastischen Mediums auf den Betrachter ein. Die *Cäcilie* scheint den Maler zu einer bildlichen Antwort genötigt zu haben, welche die Kultstatue um die Identifikationsfiguren der Pilger und damit um eine Metaebene erweiterte, auf der das Loreto-Erlebnis beschrieben und gedeutet werden konnte.

Auch die Cäcilienfigur wurde in unmittelbarer Verbindung mit einer die Plastik auf den Betrachter hin ausdeutenden Dimension konzipiert, die jedoch, im Gegensatz zu Caravaggios Gemälde, nicht bildlich, sondern verbal der kultisch verehrten Skulptur zugeordnet ist: In einer direkt unterhalb der Statuennische angebrachten Inschrift wendet sich der Auftraggeber selbst an den Betrachter und verkündet die Beweggründe seiner Stiftung mit den folgenden Worten: „PAVLVS T[I]T.[VLI] S.[ANCTAE] CAECILIAE/ EN TIBI SANCTISSIMAE VIRGINIS CAECILIAE IMAGINEM/ QVAM IPSE INTEGRAM IN SEPVLCHRO IACENTEM VIDI/ EANDEM TIBI PRORSVS EODEM CORPORIS SITV/ HOC

117 Siehe Kapitel 4. 2 mit dem Hinweis auf Anhang, Quelle 155, hier S. 534.

MARMORE EXPRESSI“.[118] Dies könnte man folgendermaßen übersetzen: „Paulus vom Titel der heiligen Cäcilie [spricht]: Blicke her auf das Ebenbild der äußerst heiligen Jungfrau Cäcilie, die ich selbst unversehrt im Grabe liegen sah. Für dich habe ich genau die gleiche Erscheinung in der gleichen Pose, in der sich ihr Körper befand, im Marmor dargestellt [vielmehr: darstellen lassen].“[119]

In der imaginären Rede Sfondratos unterbleibt eine nähere Bestimmung des Adressaten. Es dürfte jedoch naheliegen, den Kardinal in der Inschrift zunächst im Dialog mit Gott zu vermuten, der durch seine so beschworene Autorschaft als „höchster Künstler“ das Werk ideell erst zur wahren Vollendung bringt und an dessen Gunst die Inschrift – und durch sie die Figur als Opfergabe – appelliert.[120] Darüber hinaus zielen die Worte auf den Kirchenbesucher: Sie deklarieren die Statue zum getreuen Abbild des Heiligenkörpers und kodifizieren den Befund, ganz wie Sfondratos Prestige die Autorität von Bosios schriftlicher Darstellung der Cäcilienlegende festsetzen sollte.[121] Die Synthese aus Bild und Text konnotiert die Figur und vergegenwärtigt in ihr damit dauerhaft die heilbringende Präsenz des unversehrten Körpers.

Zusätzlich wird der dokumentarische Wert der Plastik durch die Betonung der außergewöhnlichen Heiligkeit der Jungfrau um eine moralische Dimension erweitert: *Cäcilie* kann als didaktisches Bildmodell betrachtet werden, durch das der Kardinal die Vorstellungswelt des Kirchenbesuchers anregen und ein aktives Nacherleben von ihrer *imitatio Christi* unterstützen wollte. Sfondrato und der von ihm abhängige Bildhauer, die über die Verwendung der ersten Person Singular in den Verben „vidi“ und „expressi“ zu einer Einheit verschmolzen sind, können somit im Erleben von Bild und Text als Identifikationsfiguren

118 Bosio (1600, S. 173) gibt die gesamte Inschrift unter der Nische in durchgehener Folge wieder. Er erwähnt nicht, dass sich Sfondratos Namen in der Wand unterhalb, die Widmungsadresse an den Betrachter dagegen im Boden vor der Statue befindet. Da Bosio und Sfondrato offensichtlich eine durchgehende Lesung der Inschrift intendierten, ist es somit legitim, in Sfondrato deren imaginären Sprecher zu sehen.

119 Das „expressi“ der Inschrift steht in der Tradition kausativer Formulierungen des Lateinischen. Es impliziert nicht automatisch eine direkte „künstlerische“ Betätigung des Kardinals.

120 Paleotti (1582, I, 7, S. 28 verso-29 recto) verleiht dem religiösen Bild wie allen menschlichen Handlungen nur dann eine tiefere Gültigkeit, wenn sie wie Opfer Gott geweiht werden: „[…], se non sono state accompagnate da pura intentione di servire a Dio, & che a lui siano state offerte come sacrificio delle mani nostre, perche quando a questo fine sono dirizzate, egli subito le adorna, & le imprime il carattere della celeste nobiltà, come supremo artefice; […]” Die Stelle ist irrtümlicherweise ausschließlich auf das Bildmedium bezogen, aber angezeigt in Scavizzi, 1992, S. 135.

121 Anhang, Quelle 164. Vgl. Kapitel 1. 3.

des Besuchers fungieren, der mithilfe der Figur das Martyrium der Titelheiligen nachvollzieht. Letztlich wird diese angestrebte Einheit der handelnden Personen aber von der des Auftraggebers dominiert, welcher die Identität des Herstellers der Plastik vollkommen überlagert.

Diese Tendenz zur Verschiebung der Kompetenz für die Fertigung des Bildes vom Künstler hin zum Stifter ist im Umkreis der katholischen Reformatoren kein Einzelfall. Es sei an die Ausführungen Paleottis erinnert, der in der Vorrede seines *Discorso* den Auftraggeber den Hauptverantwortlichen für die Entstehung und den Inhalt eines Bildes nennt und den Künstler zum bloßen Realisator der an ihn herangetragenen Vorstellungen reduzieren will.[122]

Im Verlauf des Traktates geht der Kardinal noch weit über diese anfänglichen Bemerkungen hinaus, indem er den im Sakralbau tätigen Stifter direkt als Urheber des Gebäudes und seiner Dekoration bezeichnet und ihn mit dem Autoren eines Buches vergleicht.[123] Doch im Gegensatz zur religiösen Literatur darf – wie erwähnt – das sakrale Kunstwerk mit keinerlei Hinweis auf eine Person oder Familie versehen werden.[124] Die Begründung für diese Differenzierung liegt nach dem Bologneser Autor in den unterschiedlichen Sachverhalten, die Texte und Bilder vermitteln wollen: Während das schriftstellerische Werk seinen maßgeblichen Impetus aus dem Wunsch bezieht, den Lesern einen noch unbekannten Inhalt zu vermitteln, dem auch durch die Autorität des Sprechers Nachdruck verliehen werden kann, sind die Bilder einer sie legitimierenden Tradition teilhaftig, wenn sie eine traditionelle Ikonographie formal korrekt reproduzieren.[125]

Damit besitzt für Paleotti das seinen Vorstellungen entsprechende Bild einen größeren Anspruch auf religiöse Wahrheit als die Literatur. Gerade aus diesem Grund aber muss die gestalterische Freiheit seines Autors, sei es des Auftraggebers oder des Künstlers, deutlich beschnitten werden, da sonst die Gefahr einer Eskalation der kreativen Emanzipation von den traditionell etablierten Darstellungskonventionen besteht. In diesen Bereich scheint für Paleotti auch der mit dem Objekt verbundene Verweis auf den Auftraggeber oder auf den Künstler zu fallen. Er könnte anderen Anliegen als dem der religiösen Erbauung dienen und so geradezu in Konkurrenz zu der durch das Bild intensivierten Glaubenserfahrung treten.[126] Obwohl er diese Ausführungen im folgenden Kapitel

122 Siehe die Argumentation der Einführung.

123 Paleotti, 1582, II, 49, S. 265 verso-268 verso. Hinweis in Scavizzi, 1992, S. 135. Erst auf S. 266 verso erwähnt Paleotti auch das Problem der Künstlersignatur, die er jedoch genau wie die Stiftervergegenwärtigung ablehnt.

124 Vgl. Kapitel 2. 1.

125 Anhang, Quelle 479-480.

126 Paleotti, 1582, II, 49, S. 266 verso.

wieder deutlich relativiert,[127] bleibt er bei einer klaren Eingrenzung des gestalterischen Spielraums auch hinsichtlich der Selbstdarstellung im Kirchenraum: Nur eine moralisch integre Absicht kann die persönliche Repräsentation rechtfertigen.[128] Sie wird allein dem Stifter zugestanden; die des Künstlers muss unterbleiben.

Diese Gedanken Paleottis können unter gleich mehreren Gesichtspunkten zum Verständnis der in der Altaranlage von Santa Cecilia erkennbaren Stiftervergegenwärtigung dienen. Die Darstellung des liegenden Heiligenkörpers weicht von der ikonographischen Tradition der Darstellungen der Märtyrerin ab, kann sich aber auf die Rekognoszierung der Reliquien von 1599 berufen. Es handelt sich also, um mit Paleotti zu sprechen, um eine neuartige Repräsentation des Körpers, die – im Gegensatz zu einem der traditionellen Ikonographie verpflichteten Bild – wie ein Buch einer ihren Inhalt absichernden Autorität bedarf. Zudem übernimmt – wie erwähnt – die Nennung des Stifternamens eine moralische Funktion.

Neben dem Phänomen des Künstlers ist es der Status seines Werkes, der führenden Exponenten der katholischen Reform wie Paleotti, Baronio und Sfondrato die größten bildtheologischen Probleme bereitet. So verwundert es nicht, dass auch in diesem Bereich große Anstrengungen sichtbar werden, die Werkgenese dermaßen strengen Auflagen zu unterwerfen, dass jegliche künstlerische Freiheit ausgeschlossen werden kann. Die naturgetreue Nachahmung der Wirklichkeit wird somit zur Richtschnur für das Kunstschaffen und seine Beurteilung. An diese gestalterische und rezeptionsästhetische Vorgabe, die ihre Entsprechungen in den Schriften Baronios und Paleottis findet, ist laut ihrer Stifterinschrift auch die Cäcilienskulptur gebunden. Gerade die als notwendig empfundene Wirklichkeitsnähe barg jedoch, besonders im Hinblick auf die zeitgenössischen Idolatrievorwürfe protestantischer Strömungen, das Problem einer möglichen und unbedingt zu vermeidenden Fusion zwischen dem Dargestellten und seinem künstlerischen Stellvertreter. Im traditionell weitgehend vom Christentum akzeptierten Verweissystem des Bildes auf seinen Prototyp, dem eigentlich die der Repräsentation erwiesenen kultischen Ehrungen zukommen, ist die Stellung der Statue äußerst komplex: Sie gilt als Abbild des unversehrten Körpers der Jungfrau, der seinerseits mit deren Seele interagiert. Die Genese der Plastik und ihrer Präsentation wird damit zu einer Gratwanderung zwischen den gegensätzlichen, aber als notwendig empfundenen Idealen der Ähnlichkeit einerseits und einer zeichenartigen Abstraktion andererseits, welche für den Künstler die Gefahr birgt, das Bild zum devotionalen Artefakt zu degradieren.

---

127 Paleotti, 1582, II, 50, S. 268 verso-272 recto.

128 Paleotti, 1582, II, 50, S. 269 verso. Später bietet Paleotti hierzu eine ganze Reihe von vorbildlichen Argumentationsmustern (Anhang, Quelle 481).

In der Stifterinschrift unter dem *loculus* von Santa Cecilia entlädt sich diese Spannung in eindrucksvoller Form: Der Betrachter wird hier zunächst zur intensiven Kontemplation und emotionalen Erfahrung des dargestellten Märtyrerinnenkörpers aufgefordert, aber anschließend darauf hingewiesen, dass es sich selbst bei dieser wirklichkeitsnahen Repräsentation lediglich um ein Menschenwerk handele. Dem gleichem Prinzip folgt auch das Erscheinungsbild der Altaranlage. Sowohl bei der Gestaltung der Skulptur als auch bei ihrer Verortung im Kirchenraum bemühte man sich offenkundig um eine beide Aspekte ausponderierende Aufstellung, die bereits untersucht wurde: Der Rahmen lenkt den Blick auf die Figur, während die beigeordneten Himmelsboten eher eine Krönung des Gesamtbildes als eine Schmückung des Jungfrauenkörpers vornehmen.[129] Die vollplastische Skulptur wird damit in ihrer Lebensnähe problematisiert. Darüber hinaus weist auch die effektvoll eingesetzte, aber reduzierte Sprache der Materialien auf einen bewusst von Menschenhand inszenierten und damit von der Wirklichkeit abstrahierten Kontrast hin: Die weißliche Statue befindet sich in einer schwarzen Nische. Außerdem betont die Verwendung eines farblich einheitlichen, obgleich dem Inkarnat ähnelnden Steinblocks künstlerische Nachahmung in einem weit vom Prototyp entfernten Gegenstand. Obgleich diese Elemente eine Distanz zwischen dem Original und seiner Nachbildung etablieren, werden sie durch andere Gestaltungsmerkmale relativiert: Die Lebensgröße, die Wirklichkeitsnähe und die starke Bewegtheit der Darstellung brechen die skulpturale Dimension hin zum Körper Cäciliens auf.

Sowohl der Aspekt der Fertigung durch Menschenhand als auch der einer spannungsreichen Beziehung zum Prototyp finden Entsprechungen in der katholischen Bildtheorie der Epoche, welche das künstlerische Medium gegen protestantische Anfechtungen als Mittel religiösen Ausdrucks und kultischer Verehrung legitimieren wollte. In ihrer Argumentation konnte sie sich hierbei auf alttestamentarische Grundlagen der Interpretation des Bildverbotes im Dekalog berufen, wie etwa den Ausspruch bei Hosea 8, 6: „Ein Künstler hat es gefertigt, es ist kein Gott."[130] Mittelalterliche Traditionen setzten diese Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als Artefakt weiter fort: Ungefähr ab dem Jahre 1100 lassen sich dieser Vorstellung entsprechende *tituli* nachweisen, die bisweilen am Objekt selbst angebracht wurden[131] und von denen sich eine

129 Komplementär zu dieser Bewertung lesen sich die Ausführungen in Kapitel 7.

130 Zitiert in Hoeps, 1999, S. 17. Für weitere Ausführungen zum Thema, siehe *ibidem*, S. 13-19.

131 Grundlegend Bugge, 1975, trotz unglücklicher Titelwahl. Es handelt es sich eher um eine Rezeptionslenkung als um eine Verdammung. Für den Hinweis auf Bugge danke ich Beate Fricke.

größere Sammlung in der 1491 gedruckten Ausgabe des um 1290 verfassten, aber anschließend erweiterten *Rationale divinorum officiorum* Durands erhalten hat.[132] Zumindest für diese Schrift, dessen venezianische Ausgabe von 1572 sich unter Carlo Borromeos persönlichen Büchern befand,[133] ist, wie das Beispiel der Bildtheologie Paleottis dokumentiert,[134] eine Rezeption im nachtridentinischen Italien belegt. Die katholischen Reformatoren fanden in ihr eine Argumentationsgrundlage. So wundert es kaum, dass die Definition des Bildes als Artefakt eine zentrale Stellung im Denken Paleottis einnimmt. Der Bologneser führt bereits zu Beginn seines Traktats in der Definition des zu behandelnden Gegenstandes das Kunstwerk auf seine Materialität und seine handwerkliche Genese zurück.[135] Auch das spätere, für den Kultbildgedanken entscheidende Kapitel wird von diesen Vorstellungen dominiert:[136] Paleotti entwickelt hier normativ die Gattung der „imagine sacra", in der alle Artefakte erfasst werden, die Anspruch auf Heiligkeit erheben können, und die so auch die potentiellen Kultobjekte einschließt. Seine Kategorie beinhaltet verschiedene Bildtypen. Es handelt sich um Werke,

1. die Gott selbst einsetzt,
2. die als Berührungsreliquien entstehen,
3. die Heilige oder aber wunderbarerweise Gott selbst anfertigen,
4. die Wunder wirken,
5. welche die kirchliche Autorität salbt oder segnet, und schließlich,
6. die ikonographisch, von der Intention und vom Bestimmungsort her dem Sakralen zugedacht sind.

Begrifflich lassen sich jedoch alle diese Objekte als Zeichen fassen. Sie verweisen auf einen Prototyp, aus dem sie ihre Existenzberechtigung herleiten.[137] Der Kardinal folgert daraus, dass ein Bild, obgleich es sich um ein Menschenwerk handelt, sehr wohl heilig genannt werden kann, wenn es sich auf ein entsprechendes Original bezieht oder aber eine Glaubenswahrheit darstellt. Es ist eben die konzeptuelle und nicht die materielle Dimension, die über den Status des

132 Bugge, 1975, S. 130.

133 Voelker, 1977, S. 42.

134 Paleotti, 1582, II, 13, S. 133.

135 Paleotti, 1582, I, 2, S. 8 verso: „La onde diciamo che per Imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte, chiamata il dissegno, & dedotta da un'altra forma per assomigliarla."

136 Paleotti, 1582, I, 16, S. 54 recto-57 recto.

137 Paleotti, 1582, I, 16, S. 56 recto: „[…] l'imagini per se stesse non sono cose, ma segni di cose, […]"

Kunstwerks entscheidet.[138] Zur Festigung seiner Aussage bemüht Paleotti erneut den Vergleich mit dem religiösen Schrifttum: Die Sakralität der Evangelien ist weder durch die materielle Erscheinung des Buches noch durch ihre Anfertigung begründet, sondern durch ihre Inhalte, welche durch Autorenintention und Konformität zur religiösen Wahrheit definiert werden.[139] Die Heiligkeit eines Objekts existiert nicht von sich aus, sondern letztlich nur in Relation zu Gott, auf den es verweist. Durch die Eingliederung des kultisch verehrten und wunderwirkenden Gegenstandes in die Kategorie der *sacra imago*, die sich allein durch ihren Zeichencharakter definiert, vermeidet Paleotti eine Analyse der religiösen Bildtypen, sei es nach Wesensmerkmalen oder nach individueller Funktion. Hierdurch umgeht er zwar das theologische Problem, die Relation des Kultbildes zur göttlichen *virtus* zu definieren, nimmt aber einen gravierenden Mangel seiner Untersuchung in Kauf: Seine Annäherung an das Phänomen bleibt deskriptiv und empirisch.

Eine derartige konzeptuelle Schwäche der zeitgenössischen Bildtheologie vermag jedoch kaum die suggestive Kraft der Cäcilienfigur zu mindern, die durch ihre überzeugende künstlerische Gestaltung eine Eigendynamik entwickelt, mit der sie sich von jeder theoretischen Vorgabe, aber auch von jeder Funktionalität emanzipiert, so sehr diese auch ihren Entstehungsprozess begleiteten und ihre Deutung lenken wollten. Durch ihre Form scheint die Statue Heiligkeit auf den Betrachter zu transferieren, wobei ihr visuelles Potential ihre Umgebung so überlagert, dass sowohl ihre Bedeutung als Berührungsreliquie als auch jegliche andere Relation zum Körper der Märtyrerin sekundär werden. Obwohl die Plastik im Hinblick auf ihre historische – und damit situationsgebundene – Genese, in der spannungsreichen Bezugnahme auf den Prototyp und schließlich in einem differenzierten Funktionsgeflecht innerhalb des Kirchenraumes massiv in einen Kontext eingebunden ist, kommt ihr letztlich die zentrale, sinnstiftende Rolle zu. Die Figur kann daher mit Sicherheit als geglückter Versuch bezeichnet werden, im nachtridentinischen Rom ein skulpturales Kultbild zu etablieren, dessen Entstehungsumstände und rezeptionsästhetische Vorgaben leicht nachvollziehbar und von weltanschaulicher Transparenz gekennzeichnet sind. Dennoch fällt es schwer, die Statue als das Ergebnis einer Rationalisierung des Phänomens zu bezeichnen, da sie gerade durch die Perfektion in der Erfüllung künstlerischer, aber auch bildtheologischer Erwartungshaltungen ein

138 Anhang, Quelle 482.

139 Paleotti, 1582, I, 16, S. 56 verso: „[…] la onde S.[an] Paolo nominò le lettere, sacre, & si dicono sacri i libri de gli Evangelij, che hoggi si stampano; perche contengono, & significano cosa santa; se bene né la carta, né l'inchiostro, né la penna, né la mano dello scrittore è stata santa: […]"

unmittelbar sinnliches Potential freisetzt, dem in der zeitgenössischen Gedankenwelt nicht adäquat entsprochen werden kann. Trotz aller gedanklichen Annäherungsversuche muss daher ihr Betrachter ebenso wie Paleotti auf eine weitergehende Analyse des Kultbildes verzichten: Gemeinsam mit ihrer visuellen und literarischen Rezeption demonstriert die Anschauung der Figur die Inkommensurabilität des Sakralen für den menschlichen Intellekt.

11. KAPITEL

Die Skulptur als Bedeutungsträger der Basilika

Dass die Wirkung der Cäcilienstatue keinesfalls ausschließlich von ihrer Aufstellung abhängt, zeigt die bisherige Untersuchung. Nach Errichtung der Schauwand gilt jedoch für den Kirchenraum eine solche Aussage nicht mehr: Ohne die Figur fehlt ihm die bildliche und geistige Mitte. Die Plastik und ihr architektonischer Rahmen scheinen damit eine Entwicklung fortzuführen, die zu den herausragendsten Errungenschaften der Hochrenaissance zählt: Nie zuvor in der Frühen Neuzeit war Monumentalarchitektur systematischer und dezidierter auf einen Rezipienten hin ausgerichtet worden.[1] Auch wenn sich in der zeitgenössischen Kunsttheorie keine detaillierte Stellungnahme zur Zielvorstellung einer Koordination von Raumerleben und Betrachteransprache finden lässt, belegen Quellen die Geläufigkeit dieser Vorstellung.

Schon die erwähnten Ausführungen Ugonios zur Umgestaltung von Santa Sabina erklären 1588 die neu gewonnene Attraktivität der Basilika auch durch die nun gewährte Möglichkeit, deren Inneres mit einem Blick zu erfassen.[2] Dass man von einem Punkt aus die Messfeiern an allen sieben Altären des Sakralbaus verfolgen könne, berichtet ein *avviso* vom 4. Mai 1596 über die nach dem Entwurf Francesco da Volterras für Kardinal Antonio Maria Salviati gestaltete und nahezu vollendete, römische Kirche von San Giacomo degli Incurabili.[3] Es kann hierbei als sicher gelten, dass die Berichterstattung ein ästhetisches Anliegen reflektiert. Doch wird nicht präzisiert, ob es sich um Vorstellungen des Auftraggebers, des Architekten oder sogar beider Instanzen handelt. Es ist aber davon auszugehen, dass spätestens in der Planungsphase ein entsprechender Konsens erzielt wurde. Bosio wendet das Kriterium der Übersichtlichkeit des Innenraumes direkt auf Sfondratos Eingriffe in Santa Cecilia an, deren Ziel gewesen sei, „[...] dass die gesamte Neuausstattung am Hauptaltar und am heiligen Grab mit einem Blick wahrgenommen werden würde."[4] So belegt er die Vertrautheit des Kardinals mit entsprechenden Vorstellungen.

1 Zum Phänomen der Zentrierung der Architektur auf den Betrachter, siehe Raspe, 1994, S. 73-75. Zur Richtungsorientiertheit des Barock, siehe grundlegend Wölfflin, 1926. Für dessen Kurzcharakterisierung der Entwicklung, siehe Anhang, Quelle 483.

2 Anhang, Quelle 145. Zu den Restaurierungen in Santa Sabina, siehe Kapitel 1. 2.

3 Anhang, Quelle 484.

4 Übersetzung des Verfassers aus Bosio, 1600, S. 174: „[...] ita ut sub uno aspectu ingredientibus nova omnia ad Aram maiorem, & circa sacrum tumulum ornamenta compareant."

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-013

In Trastevere dient jedoch die auf den Betrachter gerichtete Raumorganisation noch einem weiteren Zweck. Sie lenkt nämlich die Aufmerksamkeit des Eintretenden sofort auf die Titelheilige. Zum Entstehungszeitpunkt der Plastik dürfte dieses Phänomen in einem Kirchenschiff einzigartig gewesen sein. Allerdings konnte es auf Vorläufer in römischen Kapellen der Hochrenaissance zurückblicken. Unter diesen nimmt der von Antonio da Sangallo dem Jüngeren gestaltete Bau in San Giacomo degli Spagnoli (heute Nostra Signora del Sacro Cuore) wohl eine Initialrolle ein. Der ehemalige Erzbischof von Oristano auf Sardinien, Kardinal Santiago Serra, bekannt als „Cardinal Arborense", hatte ihn seinem National- und Namensheiligen widmen wollen.[5] Kirche und Kapelle trugen daher ein gleiches Patrozinium. Der Innenraum von Serras Stiftung kündet von großen gestalterischen Ansprüchen: Sangallo entwarf einen einheitlichen, langgestreckten und tonnengewölbten Innenraum mit einem durchgezogenen Gebälk, dessen Wände korinthische Pilaster gliedern (Abbildung 112). Unter einem Thermenfenster zwischen Architrav und Gewölbe befindet sich ein Altar mit Ädikularetabel, dessen Mensa geradezu mit dem Postament verschmilzt. Hinter diesem öffnet sich eine von einem breiten und reich profilierten Rahmen umgebene Nische. Wie der unter ihr platzierte Blockaltar der Kapelle ist sie von zwei korinthischen Vollsäulen gerahmt, die ein gerades Gesims tragen. Dies sorgt für eine Eingliederung der Ädikula-Architektur in das Gesamtbild der Kapelle, welche keine Spannung zwischen den beiden Einheiten aufbaut, sondern die Kleinform dem Ganzen unterordnet.

An Plastizität und Formenreichtum übertrifft die Altarzone den übrigen Kapellenraum und zentriert die Aufmerksamkeit auf eine dort aufgestellte, überlebensgroße Statue des heiligen Jakobus von Jacopo Tatti, genannt Sansovino.[6] In einer geradezu hieratischen Ruhe ist sie von den Fresken des Raffael-Schülers Pellegrino da Modena umgeben, die – mit Ausnahme der Jakobus flankierenden und in fingierten Nischen angebrachten Figuren der päpstlichen

5 Am 3. Februar 1520 markiert ein notarielles Dokument die Vollendung der Kapelle. Es wurde aufgesetzt für Kardinal Antonio Ciocchi del Monte, dem Papst Leo X. am 2. März 1518 die Aufsicht über das Werk anvertraut hatte. Denn Serra selbst, welcher die Vollendung seiner Kapelle nicht mehr erleben sollte, war am 15. März 1517 in Rom verstorben. Im Oktober 1515 hatte er 1000 Golddukaten „pro constructione capelle et Sepulchri" bereitgestellt. Zur Geschichte der Kapelle, siehe zuletzt Boucher, 1991, I, S. 28-29 und S. 182, Nr. 45, Frommel, 2003, S. 276-277, und Morresi, 2000, S. 66 und S. 417. Erwähnt sei auch Davidson, 1970, S. 81-85.

6 Heute befindet sich in der Kapelle lediglich ein Gipsabguss; Sansovinos Original wurde nach Santa Maria di Monserrato gebracht. Siehe zur ca. 265, 5 cm hohen Statue, Boucher, 1991, II, S. 321-322, Nr. 11. Aufgrund eines Briefes von Leonardo Sellaio an Michelangelo vom 29. Januar 1520 müsste die Statue kurz zuvor enthüllt worden sein. Siehe Boucher, 1991, II, S. 321, Nr. 11; ein Auszug des Briefes in Boucher, I, 1991, S. 182, Nr. 44.

und römischen Heiligen Petrus und Paulus – erzählerische Szenen zeigen, deren Ikonographie der Jakobus-Legende entstammt.[7] Wie die einstige Apsis von Santa Cecilia kennt damit auch die Serra-Kapelle eine Spannung von narrativen und ikonischen Elementen. Sangallos Architektur kann in ihrer Tragweite kaum überschätzt werden, nimmt sie doch die später bei Andrea Palladio so herausragend publizierten Versuche vorweg, den rekonstruierten Innenraum eines antiken Tempels für den christlichen Kirchenbau nutzbar zu machen.[8] Auch für Sansovino scheint die Arbeit an der Kapelle nachhaltige Folgen gehabt zu haben: Durch die Tätigkeit in San Giacomo, die sich, laut Vasari, mit der am Martelli-Altar in der römischen Kirche von Sant'Agostino verband, wurden die architektonischen Interessen des Bildhauers nachhaltig stimuliert, vielleicht gerade, weil diesem hier bewusst wurde, wie sehr die Wirkung von Statuen von deren Aufstellung abhing.[9] Da zudem im Falle des Martelli-Altars dokumentarisch verbürgt ist, dass Jacopo nicht nur die später als *Madonna del Parto* bekannte Statue, sondern auch die sie umgebende Ädikula entwarf und ausführte (Abbildung 113),[10] ist auch für die Serra-Kapelle Ähnliches denkbar, zumal die das Statuentabernakel rahmenden und durchgehend ausgekehlten korinthischen Säulen sowie das von diesen getragene Gebälk mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen und durchaus von demselben Künstler stammen könnten.

Undenkbar wäre die Initiative der Kapellenausstattung in San Giacomo degli Spagnoli ohne das Bestreben – vor allem Raffaels – durch die Synthese aller bildenden Künste Erfahrungsräume zu schaffen, welche ästhetisch denen der Antike entsprechen und deren Lebensformen wiederbeleben sollten.[11] Aufgrund der einzigartigen Voraussetzungen, insbesondere des singulären Bestands an antiken Denkmälern, über den die Ewige Stadt verfügte, schien dem Urbinaten und seinem Kreis Rom der geeignete Ort zur Verwirklichung dieser Zielsetzung zu sein. Diese Vision beherrscht ein zentrales Dokument, dessen Bedeutung, obgleich es im Stadium eines bloßen Projektes verblieb, nicht hoch

7 Zu den Malereien, siehe Davidson, 1970, S. 81-85.

8 Zu Palladio und den Folgen nebst einer umfassenden Würdigung des *tempio antico* von Giovanni Battista Montano, siehe Raspe, 1994, S. 57.

9 In der Vita von Jacopo Sansovino schreibt Vasari (VI, 1987, S. 183): „[...]: e mentre che faceva queste statue, fece la pianta e modello, e poi cominciò a fare murare la chiesa di San Marcello de' frati de' Servi, opera certo bellissima." Obgleich damit Vasari keinen kausalen Zusammenhang zwischen dem Beginn von Sansovinos architektonischer Aktivität und dessen Skulpturen herstellt, bleibt deren Verbindung nicht unbemerkt.

10 Boucher, 1991, I, S. 26-28, S. 180, Nr. 34 und II, S. 320-321, Nr. 10.

11 Siehe zuletzt Morresi, 2000, S. 412.

genug eingeschätzt werden kann: der in mehreren Fassungen überlieferte Entwurf eines Briefes an Papst Leo X., bei dem sich Raffael der Unterstützung seines gelehrten und dichterisch ausgewiesenen Freundes Baldassare Castiglione bediente.[12] Die Ewige Stadt sei ihres Schmucks beraubt worden, sie läge – so die Autoren – wie ein Gerippe ohne Fleisch darnieder.[13] Nur in der Münchener Redaktion des Textes und in den von dieser abhängigen Veröffentlichungen findet sich eine zentrale Fortentwicklung dieses Gedankens, welche Kritik am Werk Bramantes beinhaltet. Dieser habe zwar die Architektur nahezu auf den Standard der Antike zurückgeführt, aber deren Schmuck vollkommen vernachlässigt.[14]

Raffael sollte diese Vorstellung nicht nur theoretisch formulieren: Bedeutsam sind hier vor allem seine gestalterischen Eingriffe in den Sakralraum des Pantheon, wo er die eigene Grabstätte gemeinsam mit der später von Lorenzetto gemeißelten *Madonna del Sasso* konzipierte,[15] sowie seine Entwurfstätigkeit für die Chigi-Kapelle in der römischen Kirche von Santa Maria del Popolo.[16] Als primär figürlich arbeitender Künstler wusste er, dass eine Belebung des Baus besser als durch jedes architektonische – und damit notwendigerweise regelhaftere – Mittel durch die Aufstellung von Statuen erreicht werden konnte.[17] Entsprechend dynamisierte er dessen Innenwände, die so zu durchgestalteten Organismen wurden.

Im Gegensatz zu diesen Projekten ist allerdings die Skulptur der Serra-Kapelle stärker von der Wand gelöst. In einem eigens auf sie hin orientierten Raum, dessen Vorform in dem von Sansovino ab Januar 1518 gestalteten

12 Zu dem Briefentwurf, siehe grundlegend di Teodoro, 1994. Di Teodoro (1994, S. 25) nimmt eine weitgehende Urheberschaft Castigliones an, zumindest hinsichtlich der hier wesentlichen Einleitung. Er datiert das Projekt zwischen Mitte September und Anfang November 1519 (1994, S. 55-56). Auch Morresi (2000, S. 412) würdigt die Bedeutung des Schreibens, unterlässt jedoch den Hinweis auf di Teodoros bedeutende Arbeit.

13 Rom, so die Autoren, böte zwar noch „la machina del tutto, ma senza ornamenti e (per dir così) l'ossa del corpo sensa [sic] carne" (zitiert nach di Teodoro, 1994, S. 65, Kapitel 2).

14 Anhang, Quelle 485. Zur Kritik Raffaels und Castigliones an Bramante, siehe zuletzt Morresi, 2000, S. 412, und Di Teodoro, 1994, S. 47.

15 Grundlegend Buddensieg, 1968.

16 Deren Einfluss auf Sansovino betont Morresi, 2000, S. 412. Siehe zu diesem Aspekt der Chigi-Kapelle auch Frommel, 1984, S. 18-19 und Bentivoglio, 1984, S. 125-142. Unbekannt bleibt die ursprüngliche Aufstellung von Michelangelos *Pietà* in der Kapelle der heiligen Petronilla bei St. Peter, die ein wichtiges Vorbild gewesen sein könnte. Zur Gruppe und ihrer Aufstellung als Nischenfigur, siehe Hirst, 1994, S. 49.

17 Anhang, Quelle 486.

Martelli-Altar zu erkennen ist,[18] stellt sie den zentralen Blickfang dar. Gerade die im Vergleich zur Chigi-Kapelle stark reduzierte Architektursprache Sangallos hebt die Statue deutlich hervor. Dem figürlichen Element wird damit in Serras Stiftung eine wesentlich stärkere Position als in Santa Maria del Popolo eingeräumt, auch wenn Chigis Grabbau über einen weit größeren Reichtum an skulpturalen Ausstattungsstücken verfügt.[19] Obgleich das unterschiedliche Erscheinungsbild beider Bauten auch aus den Vermögensverhältnissen der Auftraggeber resultiert, ist kaum zu übersehen, dass die Serra-Kapelle hinsichtlich der Statuenplatzierung eine deutliche Qualitätssteigerung erfährt.

In ihrer Beschränkung auf eine monumentale Plastik als *point-de-vue* eines Sakralraumes scheint sie den Gedanken eines antiken Kultbildes wiederzubeleben. Jenes konnte sich nämlich als Kulminationspunkt eines longitudinalen Tempels in einer Nische der *cella* befinden.[20] Antike Münzen überlieferten eine entsprechende Idee. Sie findet sich auf dem Revers eines *aureus* Oktavians mit dem stadtrömischen Cäsartempel[21] oder auf dem eines Sesterzen Tiberius' mit dem ebenfalls in der Ewigen Stadt befindlichen Kultort der Concordia.[22] Ebenso entscheidend dürften jedoch die Überlegungen des Humanisten, Baumeisters und Architekturtheoretikers Leon Battista Alberti gewesen sein, der in seinem wohl 1452 vollendeten Traktat *De re aedificatoria* die Auseinandersetzung mit dem Tempel der klassischen Welt als Grundlage für die Konzeption des zeitgenössischen Sakralraumes verwendete.[23] Auch wenn sich der Gelehrte weder ausführlich noch systematisch zur Gestaltung des Kircheninneren äußert, enthalten seine Bemerkungen polemische Stoßkraft gegen dessen Überfrachtung durch liturgische und bildliche Stiftungen, welche eine ästhetische Einheitlichkeit beeinträchtigen.[24] Als Idealfall nennt Alberti die Konzentration des Gebäudes auf einen einzigen Altar, welcher durch ein zentrales Messopfer am Tag zu aktivieren sei.[25] Hier sollen wenige Statuen aufgestellt

18 Zum Martelli-Altar, siehe zuletzt Morresi, 2000, S. 407.

19 Daher ist es mir nicht möglich, Frommels (2003, S. 276-277) relativer Abwertung der Kapelle bedingungslos zuzustimmen.

20 Siehe Raspes Diskussion, (1994, S. 57), von Montanos *tempio antico*, II, Nr. 32.

21 Katalogisiert in Kent, 1978, S. 276, Nr. 118.

22 Katalogisiert in Kent, 1978, S. 281, Nr. 163.

23 Siehe Alberti, 1966, VII, 13, S. 626-633 und Raspe, 1994, S. 104.

24 Alberti, 1966, VII, 13, S. 629: „Successere haec tempora, quae utinam vir quispiam gravis, pace pontificum, reprehenda duceret: qui, cum ipsi dignitatis tuendae gratia vix kalendis annuis potestatem populo faciant visendi sui, omnia usque adeo circumferta reddidere altaribus et interdum [...]"

25 Alberti, 1966, VII, 13, S. 629: „Itaque unica tum quidem erat ara, ad quam conveniebant, unicum in dies sacrificium celebraturi."

werden,[26] maximal drei.[27] Für Alberti existiert damit bereits der Idealfall einer Zusammenführung von liturgischem und gestalterischem Zentrum. Dies soll am Hochaltar geschehen, der mit Skulpturen zu markieren ist. Demnach kann die Aufstellung der Cäcilienplastik als Fortsetzung gestalterischer Ideale der Hochrenaissance gelten. Auf die Pose der Figur ist dieser Sachverhalt jedoch nicht anwendbar.

Die hier vorgestellten Überlegungen verdeutlichen Beweggründe zur Entstehung eines bildhaft geeinten Sakralbaus, dessen Gesamteindruck Statuen prägen. Von allen in der frühen Neuzeit praktizierten Religionen akzeptierte allein der Katholizismus eine solche Zentralität der Bildkünste im Kirchenraum und förderte sie sogar. Die Grundlage hierzu bildet die Vorstellung symbolischer Präsenz: In ihrem ehemaligen Haus ist Cäcilie sowohl in einer historischen als auch in einer diachronischen Form gegenwärtig.[28] Während Inschriften und künstlerische Darstellungen als Anrufungen der Heiligen deren Anwesenheit beschwören, fand sie in der Findung der Reliquien und in deren Erhaltungszustand ihren zentralen Ausdruck. Dies dürfte das treibende Motiv für die Neugestaltung des Kirchenraums gewesen sein, welche durch innovativen Einsatz von Schauwand, Statuentabernakel und Ziborium sowie die Feinabstimmung des Gebäudeschmucks die gesamte Basilika zum Cäcilienreliquiar erklärt.[29] Nachdrücklicher als je zuvor versinnbildlicht damit Letztere die Funktion aller konsekrierten Kirchen als Berührungsreliquien.[30]

Schon im Hinblick auf andere, für die Entstehung der Anlage zentrale Phänomene – man denke an Sfondratos Grab[31] oder Kriterien wie Lebensnähe[32] und Frische des Blutes[33] – konnte festgestellt werden, dass Sprachbilder die skulpturale Erscheinung vorbereiteten.[34] Diese bezieht ihre Überzeugungskraft auch aus einer Veranschaulichung von Konzepten, welche im

26 Anfänglich nennt Alberti (1966, VII, 13, S. 627) eine Statue: „Aram veteres altam fecere pedes sex, latam duodecim, in qua signum statuerent."

27 Alberti, 1966, VII, 17, S. 663: „In ara percommode locabuntur bini aut nihilo plus quam tris."

28 Vgl. Kapitel 8.

29 Vgl. Kapitel 7.

30 Grundlegend Frey, 1935, S. 36-37. Frey (1935, S. 37) spricht von der „Vorstellung, das Bild gewissermaßen in der realen Architektur einzuschließen, in ihr aufgehen zu lassen und damit die Architektur sinnlich umzudeuten".

31 Vgl. Kapitel 2. 1.

32 Vgl. Kapitel 6.

33 Vgl. Kapitel 8.

34 Bereits Paleotti weist darauf hin, dass Kunstwerke häufig Sachverhalte verbildlichen, die zuvor in der Sprache existierten. Vgl. Anhang, Quelle 10.

Wortgebrauch längst zu Konventionen erstarrt waren und nun in einem anderen Medium neue Deutlichkeit fanden. So trägt schon das mittelalterliche Standardwerk christlicher Ikonographie, die *Legenda aurea* de Voragines, metaphorische Auffassungen zusammen, welche den Heiligenkörper architektonisieren. Nach deren Ausführungen zum Allerheiligenfest nennt diesen Johannes von Damaskus – in offensichtlicher Anlehnung an paulinische Vorstellungen – „Lagerraum Gottes" und „Tempel Christi".[35] Dies ist kein Einzelfall: Tertullian etwa bezeichnet den Märtyrer als Behälter, in dem Christus selbst lebe.[36]

Solche Gedanken ermöglichen, das Reliquiengehäuse als Metapher seines Inhalts zu betrachten.[37] Durand erklärt, dass die Gemeinde aus lebenden Teilen wie der Sakralbau aus Steinen zusammengesetzt sei.[38] Die Kirche könne mit dem Modell eines menschlichen Körpers gedeutet werden, dessen Herz der Altar repräsentiere.[39] Man mag hier an die Augustinus-Worte zum *dies natalis* des Cyprianus denken, wo sich eine christliche Gemeinschaft durch die gemeinsame Messfeier am Martyriumsort als Einheit erlebt.[40] Solche Vorstellungen liegen auch dem Phänomen der Stationsgottesdienste zu Grunde.[41] Bisweilen wird eine Terminologie, welche der Durands entspricht, verwendet, um Teile eines konkreten Kirchenbaus zu beschreiben. In dem Bosio und Baronio bekannten *Liber pontificalis* finden sich etwa Hinweise auf Messen, die „in sacro Corpore beati Petri" gelesen werden.[42] Diese Bezeichnung dürfte der Ringkrypta um das Grab des Apostelfürsten gelten.[43] Folglich konnte ein Bauteil durch

35 De Voragine, 1993, S. 274. Für das Pauluswort, siehe Kapitel 1. 2.

36 Snoek, 1995, S. 176, zitiert aus *De pudicitia* 22, 6: „Christus in martyre est."

37 Papst Innozenz III. (1198-1216) sagte etwa: „Muri sunt fideles universi, superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum". Zitiert nach Frey, 1935, S. 38.

38 Durand, 1995, I, 1, S. 11: „Notandum est igitur quod ecclesiarum alia est corporalis in qua videlicet divina officia celebrantur, alia spiritualis que est fidelium collectio, sive populus per ministros convocatus et in unum congregatus ab eo, qui unanimes habitare facit in domo. Sicut enim corporalis ex congregatis lapidibus construitur, sic et spiritualis ex diversis hominibus congregatur." Zur Präsenz der paulinischen Metapher des „Körpers Christi", siehe *ibidem*, I, 4, S. 13.

39 Durand, 1995, I, 14: „Dispositio autem ecclesie materialis modum humani corporis tenet." Durand geht allerdings von einer geosteten Kirche mit Querschiff aus.

40 Vgl. Kapitel 8.

41 Vgl. Kapitel 8.

42 Blaauw, II, 1994, S. 594-595. Für eine verwandte, aber sprachlich abgeschwächte Auffassung, siehe Kapitel 1. 2.

43 Identifiziert in Blaauw, II, 1994, S. 595. Weitere Hinweise *ibidem*, S. 617, 688-689, 711-712 und – grundlegend – S. 746. Im Hochmittelalter scheinen demnach in St. Peter die Begriffe *confessio* und *corpus* Synonyme für die Krypta gewesen zu sein.

seine Nähe zum Märtyrerkörper sogar primär als Berührungsreliquie definiert werden. In Santa Cecilia jedenfalls ist der Kirchenraum selbst ein privilegierter Empfänger göttlicher Gnade. Diese Heiligung wird in erster Linie durch die Marmorstatue und ihre Rahmenarchitektur ausgedrückt: Weil das den Ort repräsentierende Kultbild den Raum auf den Eintretenden hin deutet, ihm diesen, metaphorisch gesprochen, sogar zuwendet, entsteht ein Dialog zwischen der Kirche und ihrem Besucher.

Anschaulich wirkt die Figur so auch für den Altar, unter dem sie liegt: Die Blutzeugin als Fundament der Kirche trägt ihn. Eine entsprechende Vorstellung findet sich im Werk Augustinus', der in seiner Predigt am Altar im Stephanus-Memorialbau zu Hippo, unter welchem er selbst Überreste des Märtyrers deponiert hatte, die Formulierung gebraucht: „Wir haben nämlich an diesem Ort nicht dem Stephanus, sondern Gott selbst einen Altar aus dessen Reliquien geweiht."[44] Der Heiligenkörper wird zum Opfertisch Gottes, an dem Ritualhandlungen dauerhaft von der Hingabe des Blutzeugen künden.

In der frühchristlichen Vorstellungswelt finden sich verwandte Metaphern von einer Einbettung des Märtyrerkörpers in den Sakramentsempfang. Als Nachfolger des Erlösers sieht sich – in deutlicher eucharistischer Anspielung – Bischof Ignatius von Antiochien als Weizen, welcher durch die Zähne der ihn peinigenden Bestien zum Brot Christi gemahlen werde.[45] Das nachtridentinische Rom griff ein solches Bild gerne auf: So zeigt Tafel 8 (Abbildung 114) der Stichserie nach den Fresken von Santo Stefano Rotondo das Ignatius-Martyrium mit einem Motto, welches dem Breviar vom 1. Februar, dem *dies natalis* des Heiligen, entlehnt ist: „Dentibus bestiarum mular ut panis mundus inveniar" („Ich möge durch die Zähne der Bestien gemahlen werden, auf dass man mich als reines Brot fände").[46] Baronio zitiert diesen Ausspruch 1590 im zweiten Band seiner *Annales*.[47] Er geht wahrscheinlich auf den Teil des Psalmverses zurück, mit welchem die Tafel 3 des Stichwerks überschrieben ist: „Carnes sanctorum tuorum bestiis terrae" („Die Leiber deiner Frommen den Tieren des Feldes", Psalm 78, 2).[48]

---

44 Braun, I, 1924, S. 657: „Nos enim in isto loco non aram fecimus Stephano, sed de reliquiis Stephani Deo." Brandenburg (1995) verwendet diese für seine Argumentation aussagekräftigste Stelle nicht.

45 Snoek, 1995, S. 175.

46 Identifiziert in Monssen, 1982, S. 210. Übersetzung des Verfassers.

47 Mâle, 1932, S. 126 und Fußnote 2 für Baronio, II, *sub annum* 109, cap. XII.

48 Identifiziert – ohne Hinweis auf den fragmentarischen Charakter – in Monssen, 1982, S. 195. Der Gesamtvers lautet: „Posuerunt morticina servorum tuorum escas volatilibus caeli carnes sanctorum tuorum bestiis terrae." Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 870. Übersetzt: „Die

Besonders augenfällig wird der Gedanke des Selbstopfers in Kanonisationszeremonien, als deren Entstehungsmoment die Erhebung der Gebeine im Beisein des zuständigen Ortsbischofs und deren Wiederbeisetzung in einem Altar gilt. Diesem Prozess der *elevatio* und der *translatio corporis* schloss sich eine offizielle Kultapprobation an, bei der die *gesta* des Heiligen öffentlich verlesen wurden.[49] Bisweilen konnten hierbei die entnommenen Gebeine sogar wie ein Opfer auf dem Altar niedergelegt werden. Dies wird etwa von der Kanonisation des 1075 verstorbenen Kölner Erzbischofs Anno berichtet, welche die Gesandten des Heiligen Stuhls persönlich vornahmen.[50] Da jedoch – wie der Fall des Ambrosius verdeutlicht – der Platz auf dem Altar traditionell der konsekrierten Hostie vorbehalten war, handelt es sich hier wohl eher um einen – wenn auch symbolisch bedeutenden – Einzelfall. Wissen um die ursprüngliche Form der Kanonisation scheint jedenfalls die Bilder zu inspirieren, die Pinturicchio und Vanni von der Katharinas schufen.[51] Auch Francescos Zeichnung von der Agnes-Aufbahrung unter dem Altar nimmt bildlich bereits deren Heiligsprechung vorweg.[52] In allen diesen Fällen ist die Kanonisation ein überindividuelles Ereignis: Der Heilige wird zur repräsentativen Positionsbestimmung einer Gemeinschaft, welche in ihm ein nachahmungswürdiges und heilbringendes Ideal erkennt. Durch ihn konstituiert sich die Kirche vor Gott; durch ihn wird sie unter dem himmlischen Altar in Erlösungshoffnung und Lebensidealen vertreten.

In der westkirchlichen Tradition können sich zwei Zuordnungen von Altar und Reliquien ergeben. Sfondratos Anlage repräsentiert beide. Die Ältere unter ihnen ist der Brauch, einen bestehenden heiligen Ort mit einem Altar auszustatten. Seit der ersten Gebeinerhebung des Westens unter Ambrosius gehörte die Reliquienüberführung in oder unter einen Opfertisch ebenfalls dazu. Nach posttridentinischen Anschauungen befinden sich in der transtiberinischen Basilika, welche als ehemaliges Wohnhaus der Jungfrau auch in ihrer Gesamtheit den Status als heilige Stätte genießt, gleich mehrere solcher Fixpunkte: Die Kirche umfasst sowohl Cäciliens Martyriumsort als auch deren Grab.[53] Beide wurden in Sfondratos Ausstattungskampagne durch Bildwerke und Altaranlagen ausgezeichnet. Ein ähnliches Verfahren kannte schon das Frühchristentum. So beschreibt eine Passage im *Liber de locis sanctis* des Petrus Diaconus, die

---

Leichen deiner Knechte haben sie zum Fraß gegeben den Vögeln des Himmels, / die Leiber deiner Frommen den Tieren des Feldes." Vgl. *Die Bibel*, 1980, S. 656.

49 Schulz, 1995, Spalte 1329.

50 Angenendt, 1994, S. 180.

51 Vgl. Kapitel 5. 2.

52 Vgl. Kapitel 5. 2.

53 Vgl. Kapitel 1. 3 und besonders 8.

wohl dem Bericht der Egeria (auch: Aetheria) entnommen ist, die Kirche am Ort der Brotvermehrung beim See Genezareth: „Ja, fürwahr, der Stein, auf den der Herr das Brot legte, ist jetzt zum Altar geworden."[54] Die Stätte des Wunders, eine Berührungsreliquie, verfügte demnach über eine besondere Heiligkeit, welche durch einen Altar markiert wurde.[55] In diesem speziellen Fall erscheint freilich die typologische Verbindung zwischen dem Ort der Brotvermehrung und dem der Eucharistie besonders sinnfällig.

Entsprechende Aussagen von der Heiligung eines Ortes durch eine fromme Handlung finden sich auch bei Augustinus, besonders in der bereits erwähnten Rede zum *natalitium* Cyprianus' an dessen Kultstätte.[56] Der Kirchenvater nennt den Ort seiner Ansprache häufig *mensa Cypriani*; als *pars pro toto* steht der Altar für den gesamten Sakralbau, der hierdurch eine deutliche funktionale Ausrichtung erfährt. Passagen der Predigt zeigen, wie stark sich im Bewusstsein des berühmten Zelebranten Altar und Martyriumsort verbinden.[57] So führt er verbal die Momente des Todes und des Messopfers zusammen:

> „Ihr, die ihr Karthago kennt, wisst, dass an eben jenem Ort Gott dem Herrn eine Mensa [ein Altar] errichtet wurde, die Mensa des heiligen Cyprianus, wie sie heißt, nicht als ob er an ihr jemals gespeist hätte, sondern weil er daselbst geopfert wurde und durch sein Opfer diese Mensa bereitete, nicht damit er auf ihr Speise gebe oder gespeist werde, sondern damit Gott, dem er selbst geopfert wurde, auf ihr das heilige Opfer dargebracht werde. Dass aber jene Mensa, welche Gottes Mensa ist, auch Mensa Cyprianus genannt wird, hat seinen Grund darin, dass, wie dieselbe nun von Verehrern umgeben wird, so Cyprianus dort von seinen Verfolgern umringt wurde [...] darin, dass er dort, wo sie errichtet ist, zu Boden gestreckt wurde."[58]

Als herausragende Form eines heiligen Ortes kann das Märtyrergrab gelten. Schon in der frühchristlichen Tradition wurde es durch die Errichtung eines Altares ausgezeichnet. Der Forschung gemäß handelte so die Westkirche, während man im Osten anscheinend eine räumliche Trennung von Ruhe- und

54 Zitiert von Brandenburg, 1995, S. 75: „Sane lapis super quem dominus panem posuit, nunc est factus altarium."

55 Brandenburg, 1995, S. 75.

56 Vgl. Kapitel 7.

57 Brandenburg, 1995, S. 76: „Non enim constituimus tanquam Deo Cypriano, sed Deo vero aram fecimus Cyprianum." Hinweis auf die Predigten für Cyprian in Braun, I, 1924, S. 657, Fußnote 9 und S. 658-659.

58 Zitiert nach Braun, I, 1924, S. 659.

Opferstätte bevorzugte.[59] Deutet man jedoch die präkonstantinische Erinnerungsfeier über dem Grab Polykarps von Smirne († ca. 156) als Messe über einem Märtyrerkörper, so hätte auch im Osten diese Trennung nicht von Anbeginn bestanden.[60] Gegen Ende des 4. Jahrhunderts erwähnt überdies die bereits genannte Egeria in ihrer *Peregrinatio ad loca sancta*, dass sie bei der Stadt Carneas im Ostjordanland eine über dem Grab des Hiob errichtete Kirche besucht habe. Diese sei errichtet worden, „damit der Stein [mit Hiobs Grabinschrift] nicht in einen anderen Ort verbracht würde, sondern dort, wo er gefunden worden wäre, aufbewahrt würde, und somit der Körper unter einem Altar läge."[61]

Doch nur im Westen sollte die Entstehung des Altargrabs von einer theologischen Tradition begleitet werden.[62] Mehrere Anliegen wurden in ihr vereinigt: Das Altargrab kennzeichnete und ehrte die Reliquien, indem es den Opfertod der Märtyrer mit dem Christi verband, welcher in der Eucharistie unblutig erneuert wurde.[63] Die Reliquienpräsenz, machte den Ort zudem zu einem doppelten Segensquell. Nach der ersten westlichen Gebeinerhebung im Jahre 386 und der Bergung der Überreste unter dem ambrosianischen Hochaltar konnte die Verbindung von Märtyrergrab und eucharistischer Stätte auch durch eine Umbettung der Reliquien zum Ausdruck gebracht werden.[64] So war der Cyprianus-Körper in die ihm gewidmete Basilika in Karthago überführt und mit einem Altar überbaut worden, der, wie Augustinus dort in einer am Todestag des Heiligen gehaltenen Predigt aussprach, als göttlicher Schmuck des heiligen Fleisches galt.[65] Eng an das ambrosianische Vorbild lehnte sich auch Paulinus von Nola in seiner Märtyrerverehrung an, welche sich wie die des Mailänder Kirchenvaters in zahlreichen literarischen Schöpfungen niederschlug.[66]

Bedeutend ist hier vor allem der 32. Brief an Sulpicius Severus, mit dem Paulinus im Jahre 404 seinem Freund ein Epigramm sandte, das zur Weihe der

59 Braun, I, 1924, S. 656.

60 Snoek, 1995, S. 176.

61 Zitiert von Brandenburg, 1995, S. 75: „[...] ut lapis cum corpore non moveretur in alio loco, sed ibi, ubi inventum fuerat, corpus positum esset, et ut corpus subter altarium iaceret".

62 Brandenburg, 1995, S. 71-98. Dort nicht berücksichtigt, aber fundamental Braun, I, 1924, S. 656-661.

63 Braun, I, 1924, S. 656-661. Braun (I, 1924, S. 660) bezweifelt, dass den Verantwortlichen bei der Konzeption eines neuen Altargrabes immer alle Beweggründe zur Entstehung des Phänomens bewusst waren. Bosios umfangreiche Ausführungen zur Anlage von Santa Cecilia, zu deren Gestaltung und Nutzung suggerieren aber, dass in diesem Falle solche Überlegungen berücksichtigt wurden.

64 Vgl. Kapitel 2. 1.

65 Braun, I, 1924, S. 657, zitiert Predigt 313, 5: „Sancti Cypriani victricis animae sanctum carnem [...] hoc loco [...] sublimitate divini altaris ornamus".

66 Zum Bezug von Paulinus auf Ambrosius, siehe Brandenburg, 1995, S. 83.

von diesem gestifteten größeren Basilika in Primuliacum entstanden war. Unter dem Altar waren Märtyrerreliquien gemeinsam mit einem vom Dichter gestifteten Partikel des Kreuzes Christi deponiert worden. Er feierte diese Aktion mit folgenden Worten:

> „Göttlichen Bund bedeckt der verehrungswürdige Altar, unter dem zusammen mit dem heiligen Kreuze Märtyrer beigesetzt sind. Alle Martyrien Christi, das Kreuz, der Leib und das Blut des Märtyrers, sind hier beisammen, auch Gott selbst –, denn Gott ist es, der euch immerfort seine Gaben [den eucharistischen Christus] spendet, und wo Christus ist, da ist auch der Heilige Geist und der Vater. So ist auch der Märtyrer dort, wo das Kreuz ruht, da dies ja auch des Märtyrers Kreuz ist, indem es für die Heiligen die ehrwürdige Ursache ihres Martyriums wurde. Das Kreuz hat den Sterblichen die Lebensspeise gebracht, hat die Kronen bereitet, welche die Diener mit dem Herrn vereinigen. Am Kreuze wurde angeheftet das Fleisch, durch das ich gespeist werde; vom Kreuze floss herab das Blut, durch das ich Leben trinke, das Herz wasche".[67]

Bosios umfassende Erläuterungen zur *Historia* gestatten, die oben behandelten Vorstellungen auf den Hochaltar von Santa Cecilia zu übertragen. Zwar kommentierte der Antiquar nicht die unter Sfondrato entstandene Anlage, aber immerhin deren Voraussetzung, die Umbettung der Märtyrerin und ihrer Gefährten durch Paschalis I.[68] Gleich zu Beginn einer längeren Abhandlung über diese Reliquienrekondierung zitiert er den bereits diskutierten Vers aus der Offenbarung des Johannes (6, 9), welcher dessen Vision des himmlischen Altars beschreibt. Unter diesem erkennt der Seher die Seelen der Blutzeugen: „Als das Lamm das fünfte Siegel öffnete, sah ich unter dem Altar die Seelen aller, die hingeschlachtet worden waren wegen des Wortes Gottes und wegen des Zeugnisses, das sie abgelegt hatten."[69] Bosio würdigt sodann die Überlieferungen, welche diesen Vers für die Entstehung der apostolischen Vereinigung von

67 Zitiert nach Braun, I, 1924, S. 658, mit einer Abweichung bei „sanguis martyris" (dort im Plural). Quelle und Übersetzungsvariante teilweise auch in Brandenburg, 1995, S. 76-77: „Divinum veneranda tegunt altaria foedus, / Conpositis sacra cum cruce martyribus. / Cuncta salutiferi coeunt martyria Christi, / Crux corpus sanguis martyris, ipse Deus." Für weitere Beispiele bei Paulinus, siehe Brandenburg, 1995, S. 77-82.

68 Anhang, Quelle 487.

69 Zitiert nach *Die Bibel*, 1980, S. 1396. Für den lateinischen Text, siehe *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1887: „Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei et propter testimonium quod habebant."

Altar und Märtyrergrab verantwortlich machen.[70] Die für ihn ungewöhnliche Tatsache, seine Autoritäten nicht näher zu identifizieren, dürfte darauf schließen lassen, dass er solche Anschauungen für allgemein bekannt hielt.

Wohl nirgends erscheint sie so deutlich wie in einem Brief, der sowohl Augustinus († 430) als auch Maximus von Turin († ca. 470) zugeschrieben wird. Da das Schriftstück Elemente, welche sich auf den Altar Ambrosius' zurückführen lassen,[71] mit der apokalyptischen Vision vereint, wirkt es wie eine Deutung von dessen Reliquienrekondierung im Jahre 386. Der Text berücksichtigt jedoch nicht nur Vers 6, 9 der Offenbarung, sondern auch noch die beiden folgenden, in denen die Seelen der Märtyrer Gott anrufen, über die Bewohner der Erde Gericht zu halten und ihr unschuldig vergossenes Blut zu sühnen (6, 10). Hierauf wird ihnen ein weißes Gewand gegeben und bedeutet, sie möchten noch so lange warten, bis die Zahl ihrer Leidensgenossen erfüllt sei (6, 11). Der Abhandlung geht eine kürzere Reflexion voraus, welche den irdischen als Gleichnis des apokalyptischen Altares deutet. Hierbei sollte der Ort des Leibes auf Erden dem entsprechen, den die Seele im Himmel einnähme.[72] Diese Ordnung ist jedoch nicht als Teil eines statischen Weltbildes zu verstehen. Sie wandelt sich anläßlich der Wiederkunft Christi, durch die Körper und Seele wieder vereinigt und die Blutzeugen an ihren Verfolgern gerächt werden. Entsprechend fährt der zentrale Teil des Textes fort:

> „Mit Recht werden also die Märtyrer unter dem Altare beigesetzt, weil auf den Altar Christus gelegt wird; mit Recht ruhen die Seelen der Gerechten unter dem Altare, weil auf diesem Christi Leib geopfert wird; mit Recht wird dort für die Gerechten Blutrache gefordert, wo auch Christi Blut für die Sünder vergossen wird. Ganz passend also und gleichsam zum Ausdruck der Gemeinschaft [mit Christus] ist den Märtyrern dort das Begräbnis gewährt, wo täglich gefeiert wird der Tod des Herrn, wie dieser selbst sagt: Sooft ihr dieses tut, sollt ihr meinen Tod verkünden, bis ich komme [1. Korinther 11, 26]; nämlich damit die, so seines Todes wegen gestorben sind, ruhen im Geheimnis seines Sakramentes. Ganz passend, sage ich, ist wie zum Ausdruck der Gemeinschaft dort für die Getöteten die Ruhestätte bestimmt worden, wo hingelegt wird der tote Leib des

70 Hierzu auch Kapitel 7.

71 Zum Altar des Ambrosius, siehe Kapitel 2. 1.

72 Zu dem „alten Religionsgesetz der himmlisch-irdischen Entsprechung", siehe Angenendt, 1994, S. 172-173. Brandenburg, 1995, S. 89, gibt auch Tertullian, *De oratione*, 5, an: „Clamant [...] animae martyrum sub altari."

> Herrn, damit die, welche das gleiche Leiden mit Christus verbunden hatte, auch der gleiche heilige Ort vereine."[73]

Die Anspielung auf Paulus' ersten Brief an die Korinther (11, 26) führt noch detaillierter als das ambrosianische Schreiben die Verbindung von Märtyrergrab und Eucharistie vor Augen: Die Hingabe der Blutzeugen vergegenwärtigt und imitiert diejenige Christi, deren Erneuerung am Altar gefeiert wird. Für diese theologische und räumliche Zuordnung von Messopfer und Märtyrertod fanden die Schöpfer des Cäcilienaltars eine hochgradig innovative Bildform. In ihr spielt nicht nur die Position der Figur, sondern auch deren Ausdrucksgehalt eine entscheidende Rolle: Der in der Plastik dargestellte Übergangszustand weist auf das Kommende. Diese Erwartungshaltung hatte Bernhard von Clairvaux besonders deutlich herausgestellt, der verkündete, dass Christus den gerechten Seelen „eine Ruhestätte unter dem Altare Gottes" gäbe, wo sie so lange rasteten, „bis die Zeit anbricht, wo sie nicht mehr unter den Altar gestellt sind, sondern über den Altar erhöht" würden.[74]

Obwohl eine theologische Überlegung Bosios Beschäftigung mit dem Altargrab anregte, ist es für seinen Ansatz charakteristisch, dass diese schon bald einer historischen Betrachtung weicht. Für den Antiquar, dessen Angaben vom *Liber pontificalis* bestätigt werden,[75] beginnt die geschichtlich fassbare Entstehung des Phänomens mit dem Dekret Felix' I., über den Märtyrermemorien Messfeiern abzuhalten.[76] In den Zeiten der Christenverfolgung sei dies zunächst „in unterirdischen Friedhöfen und Grotten" (gemeint sind die Katakomben) geschehen und habe sich dann zu Zeiten religiösen Friedens in neu erbaute Kirchen verlagert.[77] Hierher habe man die Körper überführt und sie – der päpstlichen Anweisung eingedenk – unter den Altären bestattet. Entwicklungsgeschichtlich verbindet Bosio dadurch die so als Bautyp entstandene *confessio* mit den Katakomben.[78]

Unter direkter Bezugnahme auf die Basilika betont Bosio folglich sowohl die apokalyptische als auch die eucharistische Dimension des Altargrabes, dessen Entwicklung für ihn maßgeblich durch die frühe Kirche und insbesondere das

---

73 Übersetzung nach Braun (I, 1924, S. 660), welcher die Predigt Maximus von Turin zuschreibt. Für die lateinische Form, siehe Anhang, Quelle 488.

74 Zitiert nach Angenendt, 1994, S. 175. Siehe zu dieser Aussage Bernhards auch Kapitel 9.

75 Snoek (1995, S. 181) zitiert – unter ausdrücklichem Hinweis auf die Umstrittenheit dieser Information – den *Liber pontificalis* I, 158: „Hic constituit supra memorias martyrum missas celebrare."

76 Bosio, 1600, S. 149, Fußnote 12. Für vergleichbare Ausagen Baronios, siehe Kapitel 1. 3.

77 Bosio, 1600, S. 149, Fußnote 12.

78 Vgl. Kapitel 6.

Papsttum geprägt ist. Historisch verankert er diesen Prozess in der Zeit der Christenverfolgungen, örtlich in den Katakomben. Die Reliquientranslation in die Basilika hingegen gehört einer späteren Epoche an, in welcher die *pax ecclesiae* herrscht. Entsprechend mischen sich in Sfondratos Altaranlage Anspielungen auf den Triumph der Kirche mit solchen auf deren Leiden.[79] Hierbei würde natürlich der endgültige Sieg des katholischen Christentums erst nach der Wiederkehr Christi gefeiert werden können. Zukunftsvision und Erinnerung an die Vergangenheit durchdringen in Santa Cecilia folglich die Anspielungen auf die Epoche, in welcher der Altar entstand und der Körper wiedergefunden wurde.

Eine deutliche Bezugnahme auf die Offenbarung inspiriert auch die das Presbyterium dominierende Bildwelt. Neben den zahlreichen Paradiesbezügen, die bereits identifiziert werden konnten,[80] sind hierbei vor allem die Mosaiken zu würdigen. Über der von Circignani geschmückten Tribunawand befand sich zur Zeit Sfondratos an Apsiskonche und -bogen noch das komplette Ausstattungsprogramm Paschalis' I., wogegen heute der Schmuck der Stirnwand verloren und nur in graphischen Zeugnissen überliefert ist (Abbildung 115).[81] Der Triumphbogen war durch ein Blumenband, welches man nach der – allerdings nur ungenau überlieferten – Farbigkeit als alternierende Abfolge von Rosen und Lilien deuten könnte, in zwei horizontale Bildfelder unterteilt. Deren höheres Register, das oberhalb der Kalotte lag, zeigte zwei Stadtabbreviaturen, aus deren geöffneten Toren jeweils eine Prozession von fünf heiligen Jungfrauen trat, die zwischen Palmbäumen Gaben zur thronenden Muttergottes trugen. Letztere befand sich, von zwei Engeln flankiert, in der Mitte der Stirnwand und direkt über der Apsis. Im darunter liegenden Bildfeld, das die Konche beidseitig rahmte, hielten die 24 Ältesten der Apokalypse ihre goldenen Kränze dem im Schoß der Gottesmutter sitzenden Christus entgegen.[82] Sie waren in jeweils drei

79 Vgl. Kapitel 6 und 7.

80 Zu den Paradiesbezügen, siehe Kapitel 7.

81 Die aussagekräftigsten Kopien nach den Triumphbogenmosaiken von Antonio Eclissi befinden sich in Windsor Castle, Royal Library 9221, aquarellierte Federzeichnung, 256 × 382 mm, Nr. 26. Vgl. Osborne und Claridge, 1996, S. 78-80. Für das Apsismosaik, siehe *ibidem*, S. 81. Siehe auch Waetzoldt, 1964, Tafeln 34-35 und Ciampini, II, 1699, Tafel LI und LII. Die Mosaiken wurden bei der Restaurierungskampagne in der Kirche unter dem Titelkardinal Francesco Acquaviva d'Aragona zum Heiligen Jahr 1725 zerstört. Cavallinis *Jüngstes Gericht* an der Eingangswand war zu Sfondratos Zeit nicht mehr sichtbar. Ugonio (1588, S. 130 verso) erwähnt bereits den Nonnenchor, der vor seiner Zeit vor jener eingezogen worden war, als „choro che è di sopra tutto chiuso, per uso delle sacre Vergini del luogo".

82 Diese visuelle Deutung des Thronenden in der Apokalypse weicht von Konventionen der Apsismosaiken ab (Nilgen, 2000, S. 78 und 88). Für eine generellen Analyse des Bezuges zwischen Eucharistie und römischen Triumph- und Apsisbogenprogrammen, siehe

übereinander angeordneten Viererreihen platziert. Die Zusammenführung der dargestellten Menschwerdung Christi auf der Mittelachse mit den an himmlischer Liturgie teilnehmenden Greisen betonte – im Verbund mit den Anspielungen auf die Vision des Johannes – eine außergewöhnlich starke eucharistische Dimension des Programms.[83]

Auch die musivische Dekoration der Apsiskalotte enthält deutliche Hinweise auf die Offenbarung (Abbildung 29):[84] In ihrer Mitte schreitet Christus als himmlischer Herrscher die treppenförmig gestaffelten Wolken herab. Im Zeichen der Machtfülle ist seine Rechte erhoben; in der Linken hält er, als Autoritätssymbol, eine Buchrolle. Die Gesamtszene basiert auf der Apokalypse, wo es heißt: „Ecce, venit cum nubibus [...]" (Offenbarung 1, 7; siehe auch Matthäus 24, 30).[85] Die Wiederkehr Christi als Weltenrichter und das in Aussicht gestellte Paradies verstärken gemeinsam mit den Anspielungen auf Reliquienausstellung und Katakomben den Aufruf zur Umkehr und zu einem sittlichen Leben, welcher die Dekoration in Santa Cecilia allgemein kennzeichnet. Mit Dringlichkeit werden so gläubige Kirchenbesucher aufgefordert, dem Beispiel der

---

Nilgen, 2000. Problematisch und zu forciert erscheint allerdings Nilgens Auffassung (2000, S. 75), dass aufgrund einer differenzierten Lichtsituation und Visibilität in der mosaizierten Presbyteriumsdekoration lediglich die Apsisstirn- oder aber die Triumphbogenwand, nicht aber die Konche zusammen mit dem Altar in einem Blick erfasst werden kann. Sie betrachtet daher beide Zonen der Mosaikdekoration als streng voneinander geschiedene Einheiten. Dem widerspricht eindeutig der visuelle Befund in der römischen Basilika von San Clemente: Die Lämmerprozession des Frieses tritt hier aus den zwei Stadtabbreviaturen von Jerusalem und Bethlehem hinaus, die am Apsisbogen erscheinen, und bewegt sich auf das Lamm Gottes im Apsiszentrum hin. Auch eine ikonographische Deutung spricht gegen die von Nilgen vertretene These: Sollten tatsächlich Elemente der Mosaikdekoration der Apsiskalotte auf im Altar der Kirche bestattete Märtyrer rekurrieren, so müssen Altar und Apsismosaik unbedingt zusammen erfasst werden können. Vgl. Wisskirchen, 1990, S. 42-43, besonders S. 42, Fußnote 146 mit zahlreichen Literaturhinweisen. Den Zusammenhang zwischen dem *titulus* unter der Apsiskalotte und den im Altar rekondierten Reliquien in der Basilika des Heiligen Felix in Cimitile kommentierte in jüngster Zeit Brandenburg, 1995, S. 78-79. Auch die Inschriften Paschalis I. in der Apsiskalotte von Santa Cecilia und Santa Prassede verweisen auf die päpstlichen Reliquientranslationen in die Kirche und damit auf deren Altar. Für einen aktuellen Überblick über die Inschriften, siehe Beuckers, 2001, S. 69, Fußnote 19 (Santa Cecilia) und S. 70, Fußnote 24 (Santa Prassede). Diese Inschriften würden bedeutend an Direktheit verlieren, wenn sie nicht gemeinsam mit dem Altar wahrgenommen werden könnten.

83 Zur eucharistischen Dimension der thronenden Madonna, siehe Nilgen, 2000, S. 88, zu der der Ältesten, *ibidem*, S. 79.

84 Grundlegend Wisskirchen, 1990, S. 109-114.

85 Wisskirchen, 1990, S. 112-113.

Märtyrer zu folgen. Die Bildwelt der Offenbarung evoziert daher im Betrachter bis heute den Eindruck, Heilsgeschichte geradezu szenisch nacherleben zu können.

Die gestalterische Eigentümlichkeit des Cäcilienaltars wurde in besonderer Weise von der liturgischen Disposition der Basilika angeregt. Da die Kirche gewestet war, sah diese nämlich vor, dass der Zelebrant hier die Messe *versus populum* feierte.[86] Er wandte sich demnach über Altar und Statuennische hinweg zur im Schiff versammelten Gemeinde und kehrte der Apsis seinen Rücken zu. Dieses Arrangement entsprach, zumindest der Überlieferung nach, der ältesten Tradition der römischen Messfeier. Diese ist in dem wohl im Pontifikat Sergius' I. (687-701) verfassten *ordo romanus primus* erstmals dokumentiert und findet sich anschließend in zahlreichen weiteren *ordines*.[87] Auch über die Gestaltung des Altars gibt der älteste *ordo* Auskunft: Anscheinend feierte der Zelebrant über einem Block, an dessen zum Schiff gekehrten Seite sich eine Nische öffnete. Sie führte zu einem Hohlraum im oder unter dem Altar, der mit dem Aufbewahrungsort der Reliquien verbunden war und in Rom schon zu diesem Zeitpunkt als *confessio* bezeichnet wurde.[88] Reliquienstätte und Messfeier wurden also in bildlicher Verbundenheit erlebt. Dieser Tradition entsprechend führte Paschalis auch in der Altaranlage von Santa Cecilia den Ort des Märtyrergrabes mit dem des eucharistischen Opfers zusammen.[89] Bis zur Entstehung der Cäcilienplastik fehlte allen diesen Stätten jedoch eine klare bildliche Kennzeichnung.

Terminologisch bleibt festzuhalten, dass der *ordo* nicht von einer Ausrichtung des Zelebranten *versus populum*, sondern von einer nach Osten, *ad orientem*, spricht. Entsprechend beschreibt auch Bosio den Hochaltar von Santa Cecilia als „ara maiore, qua ad Orientem antiquo more convertitur".[90] Die Gemeinde erwähnt er dabei mit keinem Wort. Auch für den christlichen Antiquar ist also das entscheidende Kriterium zur Charakterisierung der Messfeier die symbolische Ausrichtung des Zelebranten zur aufgehenden Sonne und damit in die Himmelsrichtung, aus der man die Wiederkunft Christi erwartete.[91] Für Bosio handelte es sich hierbei zudem um die traditionelle Liturgieform der Urkirche. Wollte man hieraus eine Regelhaftigkeit ableiten, so würde dies

86 Zur Messe *versus populum*, siehe grundlegend Blaauw, I, 1994, S. 82.

87 Blaauw, 1994, I, S. 82, verweist auf Andrieu, II, 1971, S. 55 und 144. Die Datierung ist diskutiert in Andrieu, II, 1971, S. 38-51. Zur *confessio*, siehe Kapitel 7 und 10.

88 Diese Rekonstruktion des früh- und hochmittelalterlichen Altars in Rom nach Blaauw, I, 1994, S. 84, mit Hinweis auf die Interpretation von Andrieu, II, 1971, S. 92.

89 Vgl. Kapitel 1. 3.

90 Bosio, 1600, S. 154.

91 Grundlegend Blaauw, 2000. Siehe auch Dölger, III, 1975, S. 76-77, und *idem*, 1920.

bedeuten, dass es sich bei der Messfeier *versus populum* um eine Zelebration in gewesteten Kirchen handelte, wogegen der Liturg in geosteten immer mit dem Rücken zur Gemeinde stand.[92] Der Bezug zu den Messbesuchern wäre damit kein Kriterium für die Orientierung des Priesters und der Begriff der Feier *versus populum* könnte nicht normativ als liturgisches Ideal, sondern lediglich deskriptiv im Hinblick auf ein Endresultat verwendet werden.

Ein solcher Sachverhalt entspricht der Dokumentation der römischen Liturgie, die allerdings nur gewestete Kirchen beschreibt. Alternativen zur Messfeier *versus populum*, welche vielleicht ältere Traditionen kodifizieren, sind für die Ewige Stadt erst um das Jahr 1300 und dann auch nur für die geostete Basilika von San Paolo fuori le mura belegt.[93] Im Spätmittelalter ging der Zusammenhang zwischen Zelebrant und Himmelsrichtung verloren: Es kam zur Ausprägung einer neuen liturgischen Disposition, in welcher der Altar an die Rückwand der Apsis oder zumindest des Presbyteriums gesetzt wurde und damit die Messfeier *versus populum* unmöglich machte. Dies geschah sowohl in gewesteten als auch in geosteten Sakralräumen.[94]

In der Literatur zum Kirchenbau führte dies zu terminologischen Schwankungen: So würdigt Carlo Borromeo ausdrücklich die Messfeier *versus populum*, „versa ad populum facie", und legt nahe, dort, wo diese stattfände, die *cappella maior* eines Sakralbaus nach Westen auszurichten.[95] Obwohl ihn – wie die frühchristliche Kirche – die Ausrichtung des Zelebranten interessiert, kehrt er so unbewusst das Verhältnis von liturgischer Disposition und Sakralbau um: Letzterer muss architektonisch auf die vermeintliche Tradition der Messfeier reagieren, welche *a priori* definiert worden war.

Auch wenn die Ausführungen Borromeos und Bosios unterschiedliche Auffassungen von den geschichtlichen Grundlagen der Messfeier *versus populum* erkennen lassen, bleibt festzuhalten, dass ihre Schriften ein erneuertes Bewusstsein für die Position des Zelebranten im Kirchenraum zeigen. Auch das Phänomen des Altargrabes wurde, wie festgestellt, grundlegend überdacht. Diese neue Sensibilität für den symbolischen Gehalt von Architektur und ihrer

92 Eine solche Überlegung scheint die Angaben von Papst Innozenz III. zu inspirieren, der in seiner Schrift *De missarum mysteriis* II 22, 812 folgende Worte äußert: „In illis autem ecclesiis, quae habent ostium ab occidente, sacerdos coram altari consistens ut adoret ad orientem, semper in salutatione se convertit ad populum […]" Zitiert nach Blaauw, I, 1994, S. 83, Fußnote 241.

93 Blaauw, I, 1994, S. 82-83.

94 Blaauw, I, 1994, S. 83.

95 Carlo Borromeo in Barocchi, III, 1962, S. 19: „Porro ad occidentem versus illa extruenda erit, ubi pro ritu ecclesiae a sacerdote, versa ad populum facie, Missae sacrum in altari maiori fieri solet."

Wahrnehmung, welche die gesteigerte Aufmerksamkeit für die religiöse Funktion von Kunst ergänzte, scheint in Santa Cecilia die innovative Entscheidung begünstigt zu haben, erstmalig den Ort der *fenestella confessionis* einer Altaranlage mit einem Bild und noch dazu mit einer vollplastischen Figur zu besetzen.[96]

Sfondratos Stiftung leistete so eine künstlerisch neuartige, eucharistische Vergegenwärtigung der Titelheiligen, welche zwar frühchristlichen Vorstellungen, nicht aber frühchristlichen Kunstformen entsprach. Die Bildwelt in Santa Cecilia scheint nun im gesamten Presbyterium Origenes' Vorstellung umzusetzen, dass Engel und Blutzeugen bei der Wandlung im Kirchengebäude und insbesondere am Altar gegenwärtig seien.[97] Der dargestellte Opfertod der Heiligen und die Eucharistie finden zu einer sich wechselseitig belebenden Gleichzeitigkeit: Da der Ritus fortwährend die Hingabe der Märtyrerin an den Erlöser mit ihrem Vorbild assoziiert, wird Heilswirklichkeit erfahrbar und der Weg dorthin aufgezeigt. Die Skulptur und die geweihte Hostie verdeutlichen sich gewissermaßen gegenseitig: *Cäcilie* veranschaulicht wie die Eucharistie den Effekt des Opfertodes Christi. Der Gläubige erlebt diese Verbindung im zentralen Moment seines Lebens und nimmt dadurch symbolisch die ihm zugedachte Erlösung vorweg. In besonderem Maße galt dies natürlich für den hier zu bestattenden und im Totengebet zu vergegenwärtigenden Sfondrato.[98]

Textquellen können eine solche Deutung stützen: Das von Clemens VIII. 1604 bestätigte *missale romanum* sah für den 22. November eine spezielle Cäcilienmesse vor, in welcher der Bezug zwischen dem Opfertod der Märtyrerin und dem Christi exemplarisch herausgestellt wurde.[99] So rezitierte man den Psalmvers 118, 1 mit den Worten „Beati immaculati in via: qui ambulant in lege Domini"[100] („Wohl denen, deren Weg ohne Tadel ist, / die leben nach der Weisung des Herrn").[101] In der *oratio* bat dann die Gemeinde, dem Beispiel Cäciliens nachfolgen zu dürfen.[102] Die Tageslesung aus dem Buch der Weisheit lässt sich als Kommentar zum Altar und zur Apsisgestaltung in der Basilika verwenden.[103]

96 Vgl. Kapitel 7.

97 Brandenburg, 1995, S. 89.

98 Vgl. Kapitel 2. 1.

99 *Missale*, 1604, S. 443.

100 *Missale*, 1604, S. 443.

101 Übersetzt nach *Die Bibel*, 1980, S. 677.

102 *Missale*, 1604, S. 443: „Deus, qui nos annua beatae Caeciliae virginis & martyris tuae solemnitate laetificas: da, ut quam veneramur officio, etiam piae conversationis sequamur exemplo."

103 *Missale*, 1604, S. 471: „Domine Deus meus exaltasti super terram habitationem meam, & pro morte defluente deprecata sum. Invocavi Dominum patrem Domini mei, ut non derelinquat me in die tribulationis meae, & in tempore superborum sine adiutorio.

Das Tagesevangelium war die Parabel von den zehn klugen und den zehn törichten Jungfrauen (Matthäus 25). Mit dem Ausspruch „Haec est virgo sapiens, & una de numero prudentum" wurde Cäcilie unter die klugen eingereiht.[104] Bei der Hostienweihe rief man zudem in den *secreta* ihre Interzession an.[105]

Ähnliche Vorstellungen bestimmen auch die *Meditationen über die Eucharistie*, die Cesare Franciotti erstmals 1600 in Neapel veröffentlichte. Der Luccheser, Mitglied der Kongregation der Madre di Dio, stand seit 1583 in engem Kontakt mit den bedeutendsten Exponenten der römischen Oratorianer. Durch seine Erfolge als Prediger erfreute er sich der uneingeschränkten Wertschätzung Neris, Baronios und Bellarmins. Auch Sfondrato dürfte mit dessen Wirken, wenn nicht gar mit diesem selbst vertraut gewesen sein. Auf Franciottis Predigten basierten die *Meditationen*, welche in ganz Italien zu einem großen verlegerischen Erfolg wurden.[106] Der Traktat, der eine Vor- und Nachbereitung des Sakramentsempfangs anregen will, bietet eine moralische Reflexion über das Evangelium eines jeden Tages. Gemäß den Vorschriften des Missales meditiert Franciotti am Cäcilientag über die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen und verbindet diese mit Gedanken zum Leidensweg der Märtyrerin. Da in beiden Erzählungen Keuschheit eine zentrale Rolle spielt, wird der Leser vor dem Kommunionsempfang zur Meditation über diese Tugend eingeladen.[107]

Franciotti beginnt seine Ausführungen mit einem Vergleich des himmlischen Reiches mit den zehn klugen Jungfrauen.[108] In ihnen sieht er eine Metapher und ein Modell der Gesamtkirche, die nach Reinheit streben muss, um sich des Sakramentsempfangs würdig zu erweisen. Ein weiteres Vorbild für diese Haltung, aber auch eine Fürsprecherin sieht Franciotti in Cäcilie.[109] In einem die Vorbereitung des Sakramentsempfangs abschließenden Teil bittet er dann die Engel, deren Körper gemeinsam mit ihm aufzusuchen.[110] Detailliert

---

Laudabo nomen tuum assidue, & collaudabo illud in confessione, & exaudita est oratio mea. Liberasti me de perditione, & eripuisti me de tempore iniquo. Propterea confitebor tibi, & laudem dicam nomini tuo, Domine Deus noster."

104 *Missale*, 1604, S. 443 und S. 472.

105 *Missale*, 1604, S. 443: „Haec hostia, Domine, placationis & laudis, quaesumus: ut intercedente beata Caecilia virgine & martyre tua, nos propitiatione tua dignos semper efficiat."

106 Zu Franciotti, siehe del Gallo, 1998, S. 159-160.

107 Franciotti, V, 1619, S. 610 verso-647 verso.

108 Franciotti, V, 1619, S. 610 verso: „Considera quanto sia cara, & accetta à Dio la purità, massime per apparecchiarsi alla Santissima Communione, poiche tutta la Santa Chiesa (nella quale sa egli pur che vi sono anche de' peccatori) ad ogni modo s'assomiglia ad una compagnia di Vergini: […]"

109 Franciotti, V, 1619, S. 610 verso-611 recto.

110 Anhang, Quelle 489.

beschreibt er die Halswunden der Märtyrerin, welche auf dem golddurchwirkten Kleid Blutflecken hinterliessen.[111] Er rühmt Sfondratos Einsatz für die Jungfrau und deren Kult,[112] wobei er besonders die Gestaltung der Cappella del Bagno betont.[113] Bei der Betrachtung des Martyriumsortes kommt es zu einer vollständigen Verwischung von Raumbeschreibung und Nacherzählung der Heiligenvita; es ist unklar, ob Franciotti in einer ekphrastischen Tradition die Fresken und das Reni-Gemälde verarbeitet oder aber den Opfertod Cäciliens selbst dichterisch nachempfindet.[114] Dessen Grausamkeit, so der Autor, sei von der Heiligen selbst nicht einmal in ihrer ganzen Brutalität wahrgenommen worden, so erfüllt sei diese von göttlicher Gnade gewesen.

Als besonderen Moment in der Erfahrung himmlischen Beistandes nennt Franciotti die Engelskrönung Cäciliens und Valerians.[115] Auch er bindet somit die zwei Lebensmomente der Jungfrau inhaltlich aneinander, die Reni auf seinen Gemälden für die Cappella del Bagno darstellen sollte.[116] Für Franciotti ist die Begegnung mit dem Himmelsboten zugleich eine Gotteserfahrung. Wie andere Kommentatoren leitet er aus jener eine moralische Verpflichtung ab,[117] welcher auch sein Leser folgen soll. Denn wenn seelische Reinheit schon Vorbedingung zur Begegnung mit einem Engel ist, wie muss dann erst die des Menschen gestaltet sein, der bei der Kommunion Gott selbst in sich aufnimmt?[118] Franciotti ist sich jedoch bewusst, dass er seinem Leser hierbei Unmögliches abverlangt. Deshalb soll dieser die Kommunion zumindest mit der Intensität erleben, mit der er die eigene Todesstunde erfahren würde,[119] welche den Aufbruch in eine andere Dimension markiert.[120] Auch Franciotti verweist auf die

111 Anhang, Quelle 490.

112 Anhang, Quelle 491.

113 Franciotti, V, 1619, S. 613 verso.

114 Anhang, Quelle 492.

115 Franciotti, V, 1619, S. 624 recto: „[…]; niente meno l'Angelo di Cecilia havea di maniera empito la stanza di splendore e gli animi di Valeriano, e di Cecilia, di tal dolcezza, che e la spada, & il fuoco, & ogni aspro tormento saria lor parso soavissimo." Zur Engelskrönung, siehe auch Kapitel 4. 2.

116 Vgl. Kapitel 4. 2.

117 Vgl. Kapitel 4. 2 und 7.

118 Franciotti, V, 1619, S. 626 verso: „Ma che debbo dir'io, mentre sento, che solamente per haver à vedere un'Angelo, preparatione si grande si ricercava? Qual'apparecchio dunque converebbe farsi non per vedere il Re de gli Angeli, ma per riceverlo dentro alle viscere?"

119 Franciotti, V, 1619, S. 627 recto: „E se bene non verrà mai à tal purità creatura alcuna, almeno, Dio mio, arrivassi io ad haver quell'animo deliberato, che suole havere, chi nell'articolo della morte si ritrova, […]"

120 Franciotti, V, 1619, S. 627 verso: „Chrisost.[omo] santo afferma, che si come il popolo dovendo uscir' dell'Egitto, fù avvisato, che mangiassero l'agnello stando in forma di

Urkirche, in der Kommunionsfeier und Todeserfahrung in so enger Verbindung wahrgenommen wurden, dass die Opferbereitschaft der Gläubigen für ihre Religion massiv verstärkt wurde.[121] Das Gebet, in welchem der Priester während der Messvorbereitung Gott bittet, seine reinen Absichten zur Kenntnis zu nehmen und sich damit einer Selbstkontrolle unterzieht, nennt er eine Gewissensprüfung, welche sich auf das persönliche Gerichtetwerden nach dem Tode beziehe.[122] Angesichts dieser Situation bittet Franciotti um Cäciliens Vermittlung: Aufgrund ihrer drei Halswunden möge ihm diese gestatten, dauerhaft in drei Handlungsformen zu verweilen: der der Reue, des Gottesvertrauens und der heiligen Liebe.[123] In der allegorischen Ausdeutung der Schnitte, die Franciotti in unmittelbarer Verbundenheit mit den von Cäcilie erbetenen drei Abschubtagen nennt,[124] kulminiert die Kommunionsvorbereitung. Sie fragt insbesonders, wie der Sakramentsempfänger seine innere Welt dem zitierten Pauluswort gemäß in einen Tempel des Heiligen Geistes verwandeln kann.[125] Cäcilie wird so zum Symbol eines Ideals, um das Sfondrato in seinen Todesvorbereitungen gerungen haben dürfte.

Ähnliche, noch stärker auf die *passio* bezogene Überlegungen folgen in Franciottis Kommunionnachbereitung. Er nennt Cäcilie aufgrund ihrer Keuschheit ein Spiegelbild Christi, in welchem der Heiland einen Reflex habe hinterlassen können, weiß von Reinheit und rot von Liebe.[126] Hier wird Franciottis Orientierung an der Symbolik der Rosen und Lilien deutlich.[127] Zudem verwendet er die in Santa Cecilia so stark eingesetzte Bildsprache der Offenbarung: Der jungfräuliche Johannes, dem Christus am Kreuz die ebenfalls jungfräuliche

---

passaggieri; cosi chi vuol mangiar con frutto questo Agnello celeste deve esser' disposto come se all'hora dovesse morire."

121 Franciotti, V, 1619, S. 628 recto: „Faccia anco di cio fede quel secolo d'oro della primitiva Chiesa, quando i fedeli, come afferma Chris.[ostomo] S.[anto] communicandosi, uscivano da quella sacra mensa come tanti leoni apparecchiati ad ogni tormento, ad ogni morte."

122 Franciotti, V, 1619, S. 628 verso: „Sento ben'io che i Sacerdoti stessi, quando al sacro Altare entrano per celebrare, cominciano con dire: Iudica me Deus, & discerne causam meam (Ps.[almus] 42.[1]) dove pregano la Maestà vostra, che sopra di loro faccia giuditio, conoscendosi apparecchiati, come se dovessero all'hora morire."

123 Anhang, Quelle 493. Zur symbolischen Dreizahl, siehe auch Kapitel 6.

124 Franciotti, V, 1619, S. 628 verso-629 recto. Vgl. auch Kapitel 6.

125 Franciotti, V, 1619, S. 629 recto. Das Pauluswort wird gewürdigt in Kapitel 1. 2; eine chronologisch etwas frühere Rezeption diskutiert Kapitel 8.

126 Anhang, Quelle 494.

127 Anhang, Quelle 495. Siehe auch *ibidem*, S. 637 verso-638 recto für die Liliensymbolik. Zur Bildwelt der Rosen und Lilien in Santa Cecilia, siehe Kapitel 7.

Maria anvertraute,[128] habe auf dem Berg Zion das Lamm inmitten von Jungfrauen erblickt (Offenbarung 14, 4).[129]

Die *vergini* übertreffen somit, laut Franciotti, der sich an der ambrosianischen Jungfrauenapologie orientiert, jeden menschlichen Rang, jede Tugend und Naturkraft und nehmen eine Mittlerstellung zwischen Himmel und Erde ein.[130] Ihr gesellschaftlicher Stand spiegele sich in den zwei bronzenen Säulen, mit denen Salomon Gottes Tempel geschmückt habe, wo ein Netz mit eingewobenen Granatäpfeln deren lilienförmige Kapitelle überspannte (3 Könige 7).[131] Die drei Säulenteile vergleicht Franciotti mit den hierarchisch gegliederten Gesellschaftsschichten: Die Basis seien die Verheirateten, der Schaft die Verwitweten, die Jungfrauen aber, traditionell in der Lilie symbolisiert, das Kapitell.[132]

Auch für das Motiv des Granatapfels findet Franciotti eine Erklärung: Er nennt ihn ein Symbol für die Selbstbeherrschung der Jungfrau, die wie von einer Schale umschlossen jede Äußerung unter Kontrolle halten müsse, seien es nun der Blick, das Gehör, die Sprache, die Gedanken oder aber die Affekte des Herzens.[133] So wären über das biblische Motiv der Tempelsäulen Salomons sowohl die Symbole der Lilie und des Granatapfels als auch ihre Kombination zu erklären. Sie verdeutlichen Cäciliens Qualitäten und animieren zu deren Nachahmung. Auch wenn es in der Altaranlage nicht zu einer unmittelbaren Imitation der Säulen kommt, sind die von Franciotti gedeuteten, pflanzlichen Symbole auf Santa Cecilia übertragbar. Im Falle des Granatapfels zeigt sich jedoch die reifende Frucht in einem fortgeschritteneren Stadium, als Franciotti andenkt, und gibt so über den Status der Heiligen Auskunft: Sie hat die Prüfungen der Erde bereits erfolgreich überstanden und ihre Jungfräulichkeit in eine neue Seinsdimension überführt.

Franciottis Betrachtungen kulminieren in einer Huldigung an Cäcilie, welche die Wirkung der Statue zu kommentieren scheint: Er rät der Jungfrau, ruhig zu

128 Franciotti, V, 1619, S. 638 verso: „[…] à lui come vergine il Signore in Croce raccommandò la Madre Vergine delle Vergini […]"

129 Franciotti, V, 1619, S. 638 verso. Zur Bildsprache der Offenbarung in Santa Cecilia, siehe Kapitel 8.

130 Franciotti, V, 1619, S. 639 recto. In Franciottis Bildlichkeit, die sich hier allein auf Jungfrauen bezieht, träfe auf Cäcilie diese letztere Rolle allerdings nicht zu, weil diese eben auch Märtyrerin ist und daher im Himmel weilt. Zur ambrosianischen Jungfrauenverehrung, siehe Kapitel 2. 2.

131 Franciotti, V, 1619, S. 637 recto.

132 Franciotti, V, 1619, S. 637 recto-638 verso.

133 Anhang, Quelle 496. Zum Einsatz des Granatapfels in Santa Cecilia, siehe Kapitel 7.

schlafen, da Christus über sie wache.[134] Wie für Bosio und Baronio wird für ihn der auch in der Figur dargestellte und nicht eindeutig zu fassende Seinszustand der Märtyrerin ein Anlass zur intensiven Auseinandersetzung mit deren Erscheinungsbild.[135] Für eine mentalitätsgeschichtliche Untersuchung von Sfondratos Altaranlage sind seine Ausführungen von kaum zu überschätzender Bedeutung. Sie lesen sich wie ein Kompendium zahlreicher Ergebnisse dieser Studie und dokumentieren die Wirkung der Ereignisse in Trastevere auf einen Zeitgenossen. Auch wenn Franciotti seine Ausführungen nicht explizit an die Skulptur bindet, ist es doch deren Potential, welchem seine Gedanken am stärksten verpflichtet scheinen.

Die Aufstellung der Cäcilienfigur perpetuiert die Gottesgnade der Körper-Offenbarung. Somit fungiert die Plastik als Denkmal eines historischen und eines eschatologischen Ereignisses zugleich. Da sie den Akt des Reliquienausstellens mit innovativen künstlerischen Mitteln fortsetzt, beherrscht sie zudem die Vorstellungswelt des Betrachters in wesentlich unmittelbarerer Weise als es gemeinhin bei einer Altaranlage der Fall war. Die Widmung, mit der ein gewisser „Seigneur de Welles" seine französische Übersetzung von Bosios Cäcilienpassion der Emanuele Gouffier, Dame de Bernieules, antrug, mag als Verdeutlichung dieses Gedankens dienen: Für Welles besaß die Körperschau eine Wirkkraft, welche die jeder Architektur, aber auch jeder Statue weit übersteige.[136] Weil die für Sfondrato geschaffene Figur jedoch, zumindest ihrer offiziellen Bestimmung nach, eben kein Kunstprodukt, sondern eine Fortsetzung der Cäcilienerscheinung mit anderen Mitteln ist, sind Welles' Worte über die einzigartige Gnadenerfahrung angesichts des Körpers auf die Erfahrung dieser speziellen Skulptur übertragbar.[137] Für ihren Auftraggeber galt dies sicherlich in besonderem Maße: Sein Brief an Guerra vom 13. November 1599[138] sowie seine Hommage an das Lauretaner Gnadenbild[139] attestieren ihm eine ausgeprägte Schaufrömmigkeit.

Fünf besonders markante Episoden mögen – in chronologischer Nähe zur Statuenentstehung – Reaktionen auf Körper vermeintlicher Heiliger verdeutlichen. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel findet sich in einem Bericht über die Aufbahrung des am 1. Mai 1572 im Ruf der Heiligkeit verstorbenen Pius' V.,

134 Anhang, Quelle 497.

135 Vgl. Kapitel 6.

136 Anhang, Quelle 498.

137 Welles in Bosio, 1617, unpaginiert: „[...] ie diray seulement, que puis que ceste grace de voir ce corps Sainct n'a esté à tous octroyee, [...]"

138 Vgl. Kapitel 2. 4.

139 Vgl. Kapitel 10.

dessen Innenpolitik unter anderem der Bekämpfung der Prostitution gewidmet war. Einige der vom Papst in ihrer Existenzgrundlage bedrohten Dirnen wollen angesichts des verstorbenen Widersachers ihren Triumph feiern.[140] Doch kaum sehen sie den Leichnam, ändert sich ihre Haltung vollkommen. Mit einem Fußkuss unterwerfen sie sich dem Kirchenoberhaupt und beweinen ihre Sünden. Etwas mehr als zwei Jahrzehnte später meldet am 28. August 1596 ein *avviso*, dass am vorhergehenden Freitag, dem 23., Angelo del Pas (geb. 1540) aus Perpignan im Ruf der Heiligkeit verstorben sei.[141] Der Tod löst eine Massenreaktion aus: So viele Menschen wollen del Pas sehen, dass es zwei Tage lang nicht möglich gewesen sei, ihn zu beerdigen. Man habe ihn in einer Kapelle aufgebahrt und dreimal neu einkleiden müssen, weil das Volk ihm die Gewänder vom Leibe gerissen habe, um Berührungsreliquien zu gewinnen. Kurz bevor Baronio 1597 die Körper von Nereus, Achilleus und Flavia Domitilla in seine Titelkirche überführt, werden diese an ihrem Fundort in Sant'Adriano ausgestellt.[142] Hier sucht sogar Clemens VIII. diese persönlich auf. Der Berichterstatter begründet eine solche Handlung folgendermaßen: Sie habe zur „Befriedigung der frommen Personen" stattgefunden. Als am 30. Mai 1598 Filippo de Rebaldis, ein Laienbruder der Franziskanerkonventualen, im Kloster der SS. Apostoli ebenfalls im Ruf der Heiligkeit stirbt, besuchen die Gläubigen massenweise die Kirche, wo dieser aufgebahrt liegt und ehren diesen mit einem Fußkuss.[143] Rom warte gespannt, ob Filippo seine Heiligkeit durch Wunder beweisen würde, so der Berichterstatter.

Mehr noch als diese Schaulust verdient diejenige Beachtung, welche die Römer nach Neris Tod am 26. Mai 1595 zu dessen Körper treibt. Ein *avviso* vom 3. April 1599, welcher die tiefe Ergriffenheit Alessandro de' Medicis, des späteren Papstes Leos XI., angesichts des Leichnams schildert, zeigt, dass diese keinesfalls auf niedere Stände beschränkt war.[144] Augenzeugen beschreiben die Aufbahrung Filippos mit der Terminologie, welche auch für die nahezu zeitgleiche Ausstellung Cäciliens verbürgt ist. Die Besucher können sich nicht satt sehen und weinen vor Rührung. In der Ausdrucksweise eines Augenzeugen „gibt" der

140 Anhang, Quelle 499. Catena bietet auch andere Beispiele für die Massenwirksamkeit der Ausstellung des Leichnams Pius' V.

141 Anhang, Quelle 500. Für eine Kurzbiographie von del Pas, siehe Gotor, 2002, S. 95-96.

142 Anhang, Quelle 180.

143 Anhang, Quelle 501. Für eine Kurzbiographie de Rebaldis', siehe Gotor, 2002, S. 114.

144 Anhang, Quelle 394. Aus dieser Beobachtung erwächst ebenso wie aus der Analyse der Haltungen Clemens' VIII., Baronios und Sfondratos angesichts der Ausstellung des Cäcilienkörpers eine grundlegende Kritik an den Darstellungen Mayers. Für Mayer (1938, S. 234 und 246-247) war die Schau im Wesentlichen ein Zugeständnis an die Volksfrömmigkeit, welcher die Haltung einer intellektuellen Elite entgegenstand.

Leichnam geradezu „Andacht".[145] Diese Bemerkung verdeutlicht, dass Erbauung nicht als subjektive Empfindung, sondern gewissermaßen als messbare Größe betrachtet wurde, welche an den Gegenstand der religiösen Erfahrung gebunden war. Das gleiche Wirklichkeitsverständnis drückt sich in einer weiteren Aussage aus, welche man in Verbindung mit den beiden anderen tätigt: Die Reaktionen auf den Leichnam, so der Berichterstatter, könnten als Indikator dafür gelten, dass die Seele Neris im Himmel weile. In der Vorstellungswelt des Sprechers spiegelt also persönliches Erleben objektive Sachverhalte wider.

Auch das Medium des religiösen Bildes ist in diesen Prozess eingebunden. Dies belegt ein *avviso*, welcher den ersten Jahrestag des Neri-Todes beschreibt. Das Volk scheint zunächst den ausgestellten Leichnam Filippos, der mit einer Totenmaske geschmückt war, in seiner Kapelle aufzusuchen. Diese Erfahrung der – um einen Terminus der Kunstgeschichte zu verwenden – *imago* wird erweitert um Darstellungen der Wunder Filippos. Sie sind als *historiae* auf Bildtafeln gemalt, die an den Wänden des Sakralbaus hängen.[146] Einige von ihnen, die wahrscheinlich als *ex voto* angefertigt worden waren, sind bereits in einem *avviso* vom 9. September 1595, nur wenige Wochen nach dem Tod Neris, erwähnt. Sie befinden sich an der Wand, hinter welcher man den Leichnam ursprünglich beigesetzt hatte. Nach dem Körper besucht man das Sterbezimmer Filippos, in dem ein Altar mit einer skulpturalen *vera effigies* aufgestellt ist.[147] Diese bekrönen Rosen und andere Blumen.

Der hier ausgewertete *avviso* spiegelt nicht nur eine Hierarchie der Orte, in welcher die Aufbewahrungsstätte des Leichnams über dem Sterbezimmer steht, sondern etabliert auch eine Rangfolge der Bilder: Die *vera effigies* und damit die *imago*, welche direkt am Altar angebracht ist, steht über der *historia*, welche erzählerische *exempla* der *virtus* Neris liefert. Gleichzeitig ist der unversehrte Körper des zukünftigen Heiligen mit der Totenmaske bedeutender als dessen Abbild. Der *avviso* zeigt die große Bedeutung, welche das Schauen des Körpers und dessen künstlerischer Repräsentationen in der zeitgenössischen Glaubenspraxis einnimmt. Die Entwicklung des Kultes und die der Bildsprache scheinen einander zugeordnet.

Dies wird auch im Folgenden ersichtlich: Ein *avviso* vom 16. Juni 1601 meldet, dass Clemens VIII. den Jesuiten das Anfertigen von druckgraphischen Vita-Ikonen des Ordensgründers Ignatius von Loyola untersagt habe, obwohl diese

145 Zitiert nach Incisa della Rocchetta und Vian, I, 1957, S. 197: „[...], et dava il corpo suo devotione; et molte persone non se ne sapevano partire et, per effetto di devotione, molti non facevano altro che piangere; et questi erano segni che l'anima sua era in cielo."

146 Anhang, Quelle 502.

147 Anhang, Quelle 503.

denen glichen, die von Neri zirkulierten.[148] Die Ignatius bildlich zugesprochenen Wunder, so der Schreiber, seien noch nicht kirchlich überprüft und gälten auch nicht unbedingt als authentisch. Im Falle von Neri sei dies anders, da dessen Kanonisation bevorstände und zudem Clemens selbst in den Prozess der Heiligsprechung involviert sei. Man mag die Aussagen durchaus anzweifeln: Die bekannte Sympathie des Aldobrandini-Papstes für die Oratorianer, die in Baronios Ernennung zum päpstlichen Beichtvater[149] und in der tatkräftigen Unterstützung der ab 1588 erscheinenden *Annales* des Gelehrten deutlich wurde,[150] dürfte zunächst den Ausschlag zur Tolerierung des Neri-Kultes gegeben haben. Ein *avviso* vom 27. November 1602 lehrt jedoch, dass gerade diese Bevorzugung Neris zu Problemen führte. Nachdem, so der Berichterstatter, noch 1601 die Anfertigung und öffentliche Ausstellung von neuen Portraits der verehrten Personen untersagt worden sei, ginge man nun dazu über, das Anbringen von *ex voto* an den „bereits mit Bildern ausgestatteten Orten" (wohl den Grabanlagen der so Verehrten) ganz zu verbieten.[151] Der *avviso* äußert sich nicht zum Schicksal der bereits am Bestimmungsort angebrachten Darstellungen. Vermutlich wagte sich jedoch selbst der Papst nicht mehr an diese bereits etablierten Bilder heran. In jedem Fall stellt der *avviso*-Schreiber die baldige Kanonisation der schon als heilig verehrten Personen in Aussicht.

Im Hinblick auf die Cäcilienstatue demonstrieren die hier angeführten Beispiele, wie stark der zeitgenössische Heiligenkult von der Anschaulichkeit des Sakralen bestimmt wird. Weil man das Sehen des Numinosen als essentiellen Teil religiöser Erfahrung betrachtet, nehmen die Bildmedien hier eine entscheidende Rolle ein. Der Einsatz von Totenmasken und anderen Formen visueller Übertragung ermöglicht die Erarbeitung einer *vera effigies*, an welche die Wirkung der *imago* gekoppelt ist. Besonders deutlich wird dies im Falle der Antonino-Ausstellung von 1589: Das Sehen des unversehrten Leichnams evoziert den gleichen Eindruck von Würde und Heiligkeit, den auch die Portraits beschwören.[152]

Die Grundlagen für ein solches Verhalten sind zweifellos in dem Phänomen der heilbringenden Schau zu suchen, welches die Frömmigkeit des westlichen

148 Anhang, Quelle 504.

149 Pastor, XI, 1927, S. 23 und S. 633. Baronio scheint die Ausübung seines Amtes allerdings zeitweilig aus Gründen der Überlastung aufgegeben zu haben. Vgl. Pastor, XI, 1927, S. 23, Fußnote 5. Zum Verhältnis von Baronio zu Clemens, siehe auch Kapitel 1. 1.

150 Der dankbare Historiker widmete Clemens daher gleich drei Einzelbände seines monumentalen Opus. Siehe Pastor, XI, 1927, S. 633-634.

151 Anhang, Quelle 501.

152 Anhang, Quelle 392. Vgl. Kapitel 5. 2.

Christentums ab dem Hochmittelalter zunehmend bestimmt.[153] Der Akt des bewussten Sehens etabliert einen sinnlichen, doch keinesfalls körperlichen Kontakt mit dem Potential des als heilig geltenden Gegenstandes. Dessen spirituelle Kraft überträgt er auf den Betrachter.[154] Als Bestandteil der Gottes-Erfahrung ist er sowohl in der christlich-jüdischen wie in der klassischen Antike greifbar.[155] Eng mit der Schaufrömmigkeit ist das Reliquienphänomen verbunden. Hierbei kann es sich nicht nur um bewegliche Gegenstände, sondern auch um Orte handeln:[156] Die Anwesenheit der Reliquien wirkt wallfahrtsbildend.[157]

Diesen Zusammenhang betont bereits, jedenfalls den Ausführungen Eusebius' von Caesarea zufolge, der spätere erste christliche Kaiser, Konstantin der Große.[158] Vermutlich stellen die diesbezüglichen Ausführungen des Kirchenschriftstellers die Keimzelle zahlreicher Topoi dar, welche Bosio und Baronio später auf die Ausgrabungen und gestalterischen Eingriffe in Santa Cecilia anwenden. Eusebius beschäftigt sich ausführlich mit Konstantins Errichtung der 335 geweihten Grabeskirche in Jerusalem.[159] Für ihn ist es göttliche Eingebung, welche den Kaiser antreibt, dem Ort der Auferstehung Christi weltweite Bekanntheit zu verschaffen.[160] Seine Insistenz auf der Metaphorik des Sichtbaren und des Verborgenen könnte geradezu einen Kommentar zur Auffindung des

153 Grundlegend, wenn auch nicht unproblematisch sind die Ausführungen in Mayer, 1938, S. 234- 262. Mayers Kernaussage sei hier kurz in seinen eigenen Worten zitiert (Mayer, 1938, S. 235-236): „Ganz anders nun die rein körperliche Schau, deren Einfließen in den christlichen Kult des Abendlandes wir hier charakterisieren möchten: bei ihr geht es nur um die einfachste, primitivste Herstellung einer sinnlichen Verbindung mit dem Gegenstand und um den Glauben an die Wirkung, an den Segen, an die Kraft dieser sinnlich-menschlichen Verbindung allein. Wohl ist das Objekt stets heilig oder als heilig geltend [...], aber das Ziel des kultischen oder pseudokultischen Tuns liegt in diesem Falle nicht im Heiligen, im göttlichen Objekt, also nicht in einem Geschehen „per mysterium", sondern in dem Akt des „Schauens", im Vollzug der sinnlichen Handlung selbst, in der bloßen Tatsächlichkeit jener primitiv-sinnlichen Verbindung. Schon in dem lebhaften, überwältigenden Begehren nach dieser Art der Verbindung, in der bloßen Schaubegierde, ist das Prinzip dieses dritten „Schauens" wirksam."

154 Mayer, 1938, S. 240-241: „Es ist also kein Zweifel: die Gegenstände als solche sind numinos, tragen eine Vorbedeutung, einen Zauber, eine heimliche Kraft in sich – aber erst die sinnliche Erfassung durch das Auge des Menschen löst diese Kraft für den Menschen aus."

155 Mayer, 1938, S. 236-239.

156 Heilige Orte sind – meines Erachtens – nichts anderes als Berührungsreliquien der Heiligen, welche sich an diesen aufhielten. Daher erscheint mir die Diskussion im Kommentar zu Eusebius (1999, S. 279-280) unnötig.

157 Mayer, 1938, S. 241-250.

158 Ein Hinweis auf Eusebius in Mayer, 1938, S. 242.

159 Eusebius, 1999, III, 25-40, S. 132-137 und den Kommentar *ibidem*, S. 274-291.

160 Eusebius, 1999, III, 25, S. 132.

Cäcilienkörpers darstellen: Teuflische Mächte hätten versucht das Grab Jesu, das göttliche „Monument der Unsterblichkeit", der „Dunkelheit" und dem „Vergessen" anheimfallen zu lassen, indem sie es in der Erde vergruben und einen Venustempel darüber setzten.[161] Doch, so der Autor, sei es gegen die Natur der Dinge, dass die Auferstehung Christi verborgen bliebe.[162] Konstantin habe als Werkzeug der göttlichen Offenbarung diese Gesetzmäßigkeit erfüllt, indem er das Grab Christi wieder ausgegraben, ja geradezu neu entdeckt habe.[163] In einem von Eusebius zitierten Brief Konstantins an Macarius bietet der Kaiser selbst eine entsprechende Interpretation der Fakten:

> „So groß ist die Gnade unseres Heilands, dass kein Wort auszureichen scheint, um das gegenwärtige Wunder zu beschreiben. Denn die Evidenz (*gnorisma*) seiner allerheiligsten Passion, die lange Zeit unter der Erde versteckt war, um für so viele Jahre unbekannt zu bleiben, bis es an der Zeit war, dass sie durch die Entfernung des Feindes des gesamten Staates (d. h. Licinius) offenbart wurde, übertrifft wahrhaft alle Wunder, seitdem sie für ihre Diener befreit worden ist."[164]

Eusebius' Sprachgebrauch ist bezeichnend, assoziiert er doch das in der Erde Verborgene mit dem Vernachlässigten und dem Vergessenen, wodurch das Wiederaufdecken des Ortes zur ethisch notwendigen Tat wird.[165] Das Grab Jesu kann nur wirken, wenn es sichtbar ist. Dem physischen Wiedergewinn des Monuments misst Eusebius geradezu eine eschatologische Bedeutung bei:

> „Sobald Schritt für Schritt der unterirdische Ort aufgedeckt wurde, offenbarte man schließlich gegen alle Erwartung das verehrte und allerheiligste Zeugnis (*martyrion*) der Auferstehung des Heilandes; die Höhle, das Heiligste der Heiligen, nahm das Erscheinungsbild einer Rückkehr Christi ins Leben an. So kam es nach einem Abstieg in die Dunkelheit wieder ans Licht und ermöglichte es denjenigen, die als Besucher kamen, die Geschichte der Wunder, die hier geschehen waren, offen zu sehen, indem es durch Fakten, die deutlicher als jede Stimme sprachen, die Auferstehung des Heilandes bezeugte."[166]

---

161 Eusebius, 1999, III, 26, S. 132. Übersetzung des Verfassers.

162 Eusebius, 1999, III, 26, S. 132-133.

163 Eusebius, 1999, III, 26-28, S. 133.

164 Eusebius, 1999, III, 30, S. 134. Übersetzung des Verfassers.

165 Zum Sprachgebrauch des Eusebius, siehe den Kommentar in Eusebius, 1999, S. 275-276.

166 Eusebius, 1999, III, 28, S. 133.

Eusebius versteht damit die Aufdeckung der Erlöser-Grabstätte als Metapher für dessen Todesüberwindung;[167] der Gedanke der „Rückkehr Christi ins Leben" müsste auf das Ende der Zeit anspielen, welche dieser in der Vorhölle verbracht hatte. Somit hatte das Grab gewissermaßen selbst die Stadien durchlaufen, welche das Leben Jesu kennzeichneten. Ähnliche Vorstellungen wurden auch mit der Tätigkeit der christlichen Antiquare verbunden, die – wie in Santa Cecilia – der Vergessenheit der Reliquien ein Ende bereiteten.[168]

Auch hinsichtlich des materiellen Aufwandes ergeben sich starke Parallelen der konstantinischen Basilika zu den Baumaßnahmen Sfondratos. Nach einem von Eusebius *in extenso* zitierten Brief Konstantins an Macarius wünscht der Kaiser, den heilbringendsten Platz der Welt angemessen zu verschönern.[169] Eusebius nennt die Grabeskirche einen mit Edelmetallen und -steinen prächtig geschmückten „Schrein", den Konstantin selbst als „sichtbares Zeugnis der Auferstehung des Heilandes" errichtet habe.[170] Innen war das Gebäude ganz mit Buntmarmorinkrustationen verziert,[171] was an Sfondratos Schauwand denken lässt.[172] Der Schmuck des Wallfahrtsortes wird demnach bei Eusebius als bildlicher Ausdruck von dessen Heiligkeit angesehen. Er weitet die Wirkung der Reliquie in den Raum.

Virtuos setzt Eusebius den beschriebenen Parallelismus zwischen spirituellen Werten und Handlungen weiter fort. Er ehrt die baulichen Aktivitäten der Kaisermutter Helena mit dem Gedanken, sie hätte die „Fußabdrücke" des Heilandes angemessen imitiert, weil sie dem Psalmwort (131, 7) „Laßt uns hingehen zu seiner Wohnung/ und niederfallen vor dem Schemel seiner Füße!" gefolgt sei.[173] Aus dem Kontext geht eindeutig hervor, dass dies sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinn gemeint ist. Für Eusebius befinden sich damit Helenas Handlungen und ihre innere Haltung in Deckungsgleichheit. Entsprechend intensiv ist das Bewusstsein um die Zeichenhaftigkeit der Erscheinungen, das er vermittelt: Konstantin verwendet zur Beschreibung des wiederentdeckten Grabes den Begriff *gnorisma*, Eusebius hingegen mehrfach das Wort *martyrion*.[174]

---

167 Kommentar in Eusebius, 1999, S. 279.

168 Vgl. Kapitel 8.

169 Eusebius, 1999, III, 31, S. 135.

170 Eusebius, 1999, III, 40, S. 136. Übersetzung des Verfassers.

171 Eusebius, 1999, III, 36, S. 136.

172 Vgl. Kapitel 7.

173 Zitiert nach *Die Bibel*, 1980, S. 684. Eusebius (1999, III, 42, S. 137) zitiert die zweite Hälfte der lateinischen Version (hier nach *Biblia sacra*, I, S. 936): „Introibimus in tabernacula eius: adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius." Zur Bedeutung des Verses, siehe auch Kapitel 9. Sfondrato wendet ihn direkt auf die heilige Cäcilie an. Vgl. hier S. 235.

174 Kommentar in Eusebius, 1999, S. 279-281.

Letzteres entsprach der Bedeutung eines Beweises für die Auferstehung Christi. Erst später und vielleicht über Eusebius fand das Wort dann seinen Weg in die Architektursprache,[175] wobei es bereits terminologisch jeden Märtyrer als *imitator Christi* charakterisiert. Wenn man den Gedanken fortsetzen möchte, dass es sich bei den heiligen Zeichen des Johannesevangeliums um Wunder, bei denen Eusebius' hingegen um Orte handelt,[176] könnte man zu dem Ergebnis kommen, dass die Kunstwerke, welche als Erweiterungen und Verdeutlichungen Letzterer dienen, ebenfalls Zeichen der Offenbarung sind.

Die hier angesprochenen Gedanken scheinen unmittelbar zum konzeptuellen Kern der Cäcilienskulptur zu führen. Durch ihre Platzierung im liturgischen und ideellen Mittelpunkt des Gebäudes, als bildliche Synthese des Kirchenraumes, Kultbild und Grabplastik zugleich erhält die Figur einen derart repräsentativen Charakter, dass sie als Zentrum der intellektuellen, religiösen und gestalterischen Bemühungen Sfondratos gelten kann. Eine solche Schlüsselposition des Bildes war nur in einem Umfeld möglich, dem die präsenzstiftende Kraft symbolischer Formen stark bewusst war.[177] Die Reformation hatte auf diesem Gebiet traditionelle katholische Vorstellungen in Frage gestellt, die von einer kontinuierlichen, in gewisser Weise auch physischen Anwesenheit des Sakralen in seinen verschiedenen Erscheinungen ausgingen: Man glaubte, dass diesen gewissermaßen ein Sachgedächtnis innewohnte.[178]

Die Mehrzahl der protestantischen Denker hingegen hatte einen ontologischen durch einen semiotischen Zeichenbegriff ersetzt, laut dem das Sakrale ausschließlich in der Erinnerung des Rezipienten erlebt wurde.[179] Die Heilswirklichkeit wurde daher nicht mehr durch Symbole vermittelt, welche eine gewisse Realpräsenz des Numinosen charakterisierte; für die Reformatoren war der Erlösungsakt vollendet und bedurfte keiner weiteren Erneuerung. Andacht und Liturgie evozierten rein gedanklich eine als historisch in sich abgeschlossen

175 Kommentar in Eusebius, 1999, S. 281.

176 Robert Louis Wilken (1992, S. 90) nimmt eine äußerst bezeichnende Charakterisierung der gesamten Episode vor, die Eusebius der Grabeskirche unter Konstantin widmet: „Mitten in sein *Leben Konstantins* bettet Eusebius ein Buch über Zeichen. Doch im Gegensatz zu den Zeichen des Johannesevangeliums, die Wunder waren, sind die im Buch des Eusebius *Orte*." Hinweis im Kommentar in Eusebius, 1999, S. 275; Übersetzung des Verfassers.

177 Grundlegend für das Folgende Lentes, 1999; die Rezeption dieser von Ernst Cassirer geprägten Formulierungen findet sich *ibidem*, S. 25.

178 Lentes, 1999, S. 21. Der Autor weist allerdings zu Recht darauf hin, dass sich die Reformatoren aus zum Teil wesentlich älteren intellektuellen Traditionen speisten, die freilich vor dem Auftreten Luthers in einem weit weniger universellen Ausmaß wahrgenommen worden waren.

179 Terminologie nach Lentes, 1999, S. 27.

begriffene Heilsgeschichte.[180] Die offizielle katholische Auffassung war diesen Positionen diametral entgegengesetzt: Sowohl Phänomene der Nachahmung Christi, welche sich in einer vom Streben nach Heiligkeit geprägten Lebensführung zeigten, als auch dessen sakramentale Vergegenwärtigung garantierten eine als Prozess begriffene, eschatologische Konzeption der Geschichte.[181] Den Mittelpunkt der Kontroverse bildete das heiligste aller Zeichen, die konsekrierte Hostie.[182] In der Transsubstantiation wurde sie den Katholiken zum Körper des Erlösers, welchen sich der Kommunizierende physisch aneignete.[183]

Auch wenn weder das religiöse Bild noch die Reliquie durch eine ähnliche Wesenswandlung charakterisiert waren, ermöglichten sie ebenso wie die Eucharistie einen sinnlichen Kontakt zum Numinosen.[184] Daher erfuhren sie besonders seit dem von der Schaufrömmigkeit dominierten Spätmittelalter eine Behandlung, die ihre Nähe zum Altarsakrament betonte.[185] Man konnte hier auf frühere Epochen zurückgreifen: Bereits Johannes von Damaskus hatte eine entsprechende Natur der religiösen Bilder betont.[186] Wie diese war auch der Altar als Darstellung Gottes gedeutet worden, da, so Bischof Reginald Pecock, man zwischen vielen Orten und Bildern bestimmte ausgewählt habe, um sich dort feierlicher, glühender und andachtsvoller zu erinnern.[187] Pecock verwies auf die kirchlichen Autoritäten Ambrosius' und Dionysios' des

180 Lentes, 1999, S. 25-26.

181 Lentes, 1999, S. 21.

182 Lentes, 1999, S. 24. Nach Lentes wird ab dem 11./ 12. Jahrhundert den Bildern ein Sachgedächtnis zugesprochen.

183 Lentes (1999, S. 25) sieht allerdings bereits in der Transsubstantiationslehre den „ersten, wenn nicht den wesentlichen Schritt, der auf Dauer zu einer Verlagerung der *memoria passionis* in die Memoria der Frommen führen sollte."

184 Lentes, 1999, S. 22: „In der Messtheologie konnte diese Erinnerungsfähigkeit des Ritus bis zur Behauptung gesteigert werden, bei jeder Messe würde das (historische) Kreuzesopfer jeweils neu auch vollzogen. Für Altar und Kruzifix, Reliquien und Bilder galt nichts anderes. Gleichermaßen bargen sie die verlebendigte Erinnerung des Heils. Letztlich dienten alle möglichen symbolischen Formen dazu, das Heil an Gegenstände, Orte und Zeiten zu binden und in der Begegnung mit diesen Formen den Kontakt zu ermöglichen." Siehe auch *ibidem*, S. 23: „Repräsentiertes Heil und repräsentierende Gegenstände traten entsprechend in eine Identität der Präsenz."

185 Lentes, 1999, S. 22 und Scavizzi, 1982, S. 4. Dort auch ein Ausspruch Taulers, dass die Kirche die Gläubigen nicht nur mit der Heiligen Schrift und dem täglichen Messopfer, sondern auch mit den heiligen Bildern anrege, um dem Vergessen entgegenzuarbeiten. Zur Bedeutung des religiösen Bildes in der spätmittelalterlichen Mystik, siehe Scavizzi, 1982, S. 3. Die Anbetung der geweihten Hostie und die der religiösen Bilder kritisierte Wycliff folgerichtig als Facetten einer Problematik. Vgl. Scavizzi, 1982, S. 8.

186 Scavizzi, 1982, S. 289 und Anhang, Quelle 506.

187 Scavizzi, 1982, S. 19.

Areopagiten. Nach der Reformation wurde in der katholischen Theologie die Nähe des Bildes zur Eucharistie und zum Altar noch stärker hervorgehoben. Als Verbindung diente vor allem die Bundeslade des Alten Testamentes, die mit Bildern geschmückt war und als Tabernakel das Allerheiligste verwahrte.[188] Eine solche Tendenz findet sich in den Traktaten Nicholas Harpsfields von 1566 und Nicholas Sanders' von 1569.[189] Da beide Schriften auf Latein verfasst sind, könnten sie überregional bekannt gewesen sein.

Sanders verbindet ausdrücklich die Bildverehrung mit der der Sakramente, welche er als von Gott eingesetzte Zeichen und damit als heilige Bilder bezeichnet.[190] Er verknüpft auch Bild und Reliquie, die er beide „umkleidet mit göttlicher Tugend und Gnade des Heiligen Geistes nennt, die den Glanz göttlichen Lichtes ausstrahlen."[191] Wie den Tempel Salomons bewohne Gott die Kirchen, Altäre und Statuen: Dies sei der Grund für deren Wundertätigkeit.[192]

Die Metapher des bewohnten Bildes findet sich auch im Werk Giulio Castellanis: Für Castellani „stellen wir heute Bilder in seinen [Gottes] Tempel; weil er [Gott] dort [in den Bildern] in einem besonderen Sinn wohnt, und dort wird er [Gott] von uns verehrt, und in ihnen [den Bildern] hören wir sein heiligstes Wort."[193] Castellani war im nachtridentinischen Italien kein Unbekannter: Er galt als Freund und Protégé Carlo Borromeos, war seit 1577 Professor an der römischen Universität *La Sapienza* und wurde von Sixtus V. zum Bischof von Cariati erhoben.[194] Gerade seine Ideen dürften daher im römischen Umfeld bekannt gewesen sein.

Weniger ergiebig, doch immerhin deutlich sind auch die Überlegungen Paleottis zu diesem Thema: Er nennt, wie erwähnt, Bilder und Sakramente Dinge, die von höchster Notwendigkeit seien, und nähert somit beide einander an.[195] Eine Hierarchie der Phänomene ergab sich allenfalls hinsichtlich der Effizienz der in diesen verschiedenen Medien repräsentierten *virtus*.[196] Hierbei

188 Dieser Auffassung war etwa Paleotti. Vgl. Anhang, Quelle 9.

189 So Sanders, 1569 sowie Harpsfield und Cope, 1566. Vgl. Scavizzi, 1992, S. 167 und Fußnote 89. Harpsfield (1566, S. 624) nennt das Bild einen Altar. Vgl. Scavizzi, 1992, S. 86. Scavizzi (1992, S. 108, Fußnote 75) bezeichnet Harpsfield als den Autor der *Dialogi*, welche dessen Landsmann Cope ediert habe.

190 Scavizzi, 1992, S. 89 und 91.

191 Übersetzung des Verfasser aus Scavizzi, 1992, S. 91 nach Sanders, 1569, S. 1-2.

192 Scavizzi, 1992, S. 91 nach Sanders, 1569, S. 70-71 und 85. Sanders (1569, S. 80 und 106) äussert sich auch über wunderwirkende Statuen.

193 Übersetzung des Verfassers aus Scavizzi, 1992, S. 101 nach Castellani, 1568, S. 2 verso.

194 Scavizzi, 1992, S. 102.

195 Vgl. Einführung.

196 Lentes, 1999, S. 28: „Medien der Vermittlung der göttlichen Präsenz waren die genannten religiösen Gegenstände alle; doch setzten sie das Heilige in graduell verschiedener Weise

muss allerdings festgehalten werden, dass die Kultpraxis bisweilen Kunstwerken den Status von Reliquien zugestand: Angesichts von Bildern, die – wundersamerweise – nicht von Menschenhand oder von Christus und den Heiligen geschaffen wurden, war eine klare Trennung dieser beiden Gattungen ohnehin nicht möglich.[197]

Diese theoretischen Überlegungen scheinen sich unmittelbar in der räumlichen Disposition des Cäcilienaltars zu spiegeln, in welcher die Kultstatue – und somit die Reliquie – in den Dienst des Messopfers genommen wird. Die Anlage ähnelt somit den seit 1592 in Rom für das Vierzigstündige Gebet errichteten Apparaten, in denen man die geweihte Hostie in einem aufwendigen künstlerischen Rahmen ausstellte. Ästhetisch kam nämlich diese Art der Eucharistieverehrung einer grandiosen Bebilderung des Altarsakramentes gleich, dem architektonisch oder figurativ gestaltete Kulissen zugeordnet wurden. So überrascht es kaum, dass sich unter den berühmtesten Vertretern dieser Gattung diejenigen finden, welche Paolo Camillo in Santa Cecilia einsetzte. Wie aus der Widmung hervorgeht, mit welcher der Sfondrato verbundene Giovanni Battista Alaleona seine *Relatione del solenne e sontuoso apparato fatto da' Signori della Congregatione della Beatissima Vergine Assunta di Roma* diesem 1608 zueignete, waren sogar alle *Quarant'ore*-Apparate, die man in der Ewigen Stadt sah, denen nachempfunden, welche dieser „in wahrhaft königlicher Manier" in seiner Titelkirche aufzustellen pflegte.[198]

Es wird damit wahrscheinlich, dass die Entwicklungen von Schauwand und ephemerer Ausstellungsarchitektur einander bedingten, wobei es aufgrund des üblicherweise höheren experimentellen Charakters der Apparate wahr-

---

gegenwärtig: Die größte Präsenz gewährleistete das Sakrament, ihm folgten Altar und Reliquie, und ganz am Ende standen die Bilder. Offenbar stand außer Frage, dass einem Zeichen das Bezeichnete inhärierte. Der Unterschied lag allenfalls darin, welches Medium ein „stärkeres", „effektiveres" Zeichen darstellte und entsprechend mehr oder weniger Anteil an der himmlischen virtus auch hatte."

197 Bozio, II, 1591, S. 132: „[...], ut appareat apertissimè quanta divinitatis vis caelitus fuerit communicata hominibus, qui in Ecclesia nostra fuerunt, quae pertingat non modò ad corpora, & quae ad ijs tacta sunt, sed etiam ad imagines ipsorum corporum: tanta scilicet est eorum vis, ac potestas." Im Gegensatz zu Lentes (1999, S. 28) erscheint es mir daher nicht zwingend, das Medium des Bildes notwendigerweise dem der Reliquie unterzuordnen. Den Reliquienstatus der acheiropoetischen Bilder betonte zuletzt Hamburger, 1999, S. 54.

198 Übersetzung des Verfassers aus Anhang, Quelle 507. Bereits die gedruckte Rede, welche Giovanni Battista Alaleona am Dreifaltigkeitstag des Jahres 1606 in der Sixtinischen Kapelle für Paul V. und das Kardinalkollegium hielt, ist Paolo Camillo gewidmet. Vgl. Alaleona, 1606.

scheinlich ist, dass erstere Charakteristika der szenischen Gelegenheitsbauten verewigt. Es ist jedoch weder verbürgt, wann genau die ersten Kulissen für Sfondrato angefertigt wurden, noch, welches Erscheinungsbild diese hatten.

Neben Paolo Camillo war wohl niemand im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts stärker vom Wunsch der bildlichen Anreicherung der Eucharistie durchdrungen als der Papst selbst. Dies äußert sich mit grosser Deutlichkeit in der Bulle, mit der Clemens VIII. am 12. Februar 1600 die Weihe des von ihm neu errichteten Sakramentsaltars im Lateran begleitete.[199] In ihr nimmt das Kirchenoberhaupt eine der Kunsttheorie Paleottis entsprechende Positionsbestimmung vor: Die ontologische Schwäche des Menschen, von Clemens als *humana imbecillitas* bezeichnet, erlaube weder einen Erkenntnisgewinn noch eine Kommunikation, welche nicht durch die Sinne erfolge.[200] Es sei daher nötig, innere Haltungen in einer physisch-konkreten Form zu bekunden; nur das Sichtbare ermögliche den Zugang zur metaphysischen Realität.[201] Ebenso wie die konsekrierte Hostie dem Körper Christi eine sinnlich erfahrbare Dimension schafft, erweitert das Bild die Aura des Sakralen in den Kirchenraum; der clementinische Altar repräsentiert eine Zusammenführung der Eucharistie mit der sie umgebenden Kunst.

Ein solches Unterfangen ist nur durch die grosse Sakramentsfrömmigkeit des Papstes zu erklären.[202] Diese offenbarte sich bei zahlreichen Anlässen.[203] So gehörte die eigenhändige Messfeier zu Clemens' festem Tagesprogramm, das selbst auf Reisen keine wesentlichen Änderungen erfuhr[204] und fest in seinem Lebensrhythmus verankert war. Nachdem der Papst vor einem Kruzifix kniend seine Morgenandacht verrichtet hatte, zelebrierte er inbrünstig den

199 Auszugsweise in Anhang, Quelle 508. Ein Hinweis auf die Bulle in Lauer, 1911, S. 639, Nr. 119. Der volle Text ist abgedruckt in Imorde, 1997, S. 60, Fußnote 240.

200 Clemens VIII. in Imorde, 1997, S. 60, Fußnote 240: „[...] hoc salutis nostrae subsidium fidelibus animis accipere, assiduoque cultu quantum nobis ab ipso conceditur venerari, eique copiosae laudis exaltationem offere studeamus, quod quidem non solum intimis cordis nostri visceribus, omnique animi dimissione, sed exteriori etiam significatione, quantum humana fert imbecillitas sedulo prestare."

201 Clemens VIII. in Imorde, 1997, S. 60, Fußnote 240.

202 Einen Überblick zur Frömmigkeit Clemens' VIII., der auch die Eucharistieverehrung des Papstes zentral würdigt, findet sich in Pastor, XI, 1927, S. 23-27. In dem noch unveröffentlichten Manuskript „Vias tuas Domine. Eucharistische Identifikation bei Clemens VIII." setzt sich auch Joseph Imorde 1998 intensiv mit dieser clementinischen Andachtsform auseinander.

203 Viele der anschließend angeführten Tendenzen finden sich bereits in einem *avviso* vom 2. Dezember 1592 (Anhang, Quelle 509).

204 Anhang, Quelle 510.

Gottesdienst und spendete anschließend seiner näheren Umgebung persönlich die Eucharistie.[205] Besonders zu Beginn seines Pontifikats weitete er diesen Akt auch auf größere Menschenmengen aus: Im August 1592 kommunizierte er in Santa Maria in Aracoeli 300,[206] im September desselben Jahres sogar 1520 Gläubige.[207] Am 24. März 1593 wurden dieser besonderen Gnade sämtliche Pfarrer der Ewigen Stadt teilhaftig.[208]

Während diese, von den Chronisten sofort registrierten Vorkommnisse noch auf eine demonstrative Amtsausübung zurückgeführt werden können, ist dies angesichts anderer Episoden nicht möglich. Sie verraten vielmehr, welche Zentralität Clemens der Eucharistie zugestand, die er auch für sein persönliches Prestige geschickt einsetzte. Als der 74-jährige Papst im Juni 1604 einer Prozession begegnete, stieg er sofort aus seiner Sänfte, um die mitgeführte Hostie zu Fuß zu begleiten.[209] Bei zahlreichen Fronleichnamsfeiern trug Clemens, solange es ihm sein Alter gestattete, persönlich, mit tiefer Andacht und äußerst publikumswirksam das Altarsakrament.[210] Selbst bei schwindender Gesundheit vernachlässigte er nicht die Fürsorge des Körpers Christi: Im Juni 1602 fragte er bei der Ritenkongregation an, ob er wegen eingeschränkter körperlicher Belastbarkeit das Sakrament auf einem Tragsessel kniend begleiten dürfe.[211]

Der ausgeprägte Eucharistiekult des Papstes hinterließ in Rom Wirkungen, welche nicht zuletzt dessen politische Dimension belegen. Insbesondere zwei Anlässe zeigen Clemens' Instrumentalisierung des Altarsakraments, welches dieser sowohl zur inneren Disziplinierung der ihm anvertrauten Gemeinde als auch als spirituelle Waffe gegen die Ungläubigen einsetzte. Dem ersteren dieser Anliegen scheint die Bulle *Speculatores domus Israel* vom 8. Juni 1592 verpflichtet. Mit ihr bekräftigt Clemens die Absicht, in der ihm als Diözese direkt unterstellten Stadt Rom eine persönliche Pastoralvisite durchzuführen, von der er sich eine Sittenverbesserung verspricht.[212] Für die Lateransbasilika, die

205 Siehe Pastor, XI, 1927, S. 23 und Fußnote 5.

206 Anhang, Quelle 511.

207 Anhang, Quelle 512.

208 Pastor, XI, 1927, S. 25 und Fußnote 10.

209 Anhang, Quelle 513.

210 Anhang, Quellen 514-519. Als er am 2. Dezember 1592 das Vierzigstündige Gebet für die vatikanische Cappella Paolina eröffnete, trug der Papst ebenfalls persönlich die geweihte Hostie dorthin. Vgl. Anhang, Quelle 509.

211 Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 7.

212 Beggiao, 1978, S. 49-50, Nr. 11 und Imorde, 1997, S. 57. Für den hier beschriebenen Kontext, siehe insbesonders Freiberg, 1996, S. 37-38. Zum Zusammenhang, der sich für Clemens zwischen einer Pastoralvisite und einer Sittenverbesserung ergab, siehe auch Kapitel 1. 3.

Bischofskirche des Papstes, wo die Inspektion am 14. Juni desselben Jahres begann, hatte dies tiefgreifende Folgen. Unter anderem ordnete Clemens an, die Eucharistie an einem würdigeren Ort als bisher aufzubewahren.[213] Dies führte letztlich zur Entstehung des erwähnten Sakramentsaltars in einer monumentalen Ädikula, welcher als Hauptwerk des päpstlichen Mäzenatentums betrachtet werden kann.[214]

Anweisungen Clemens' decken sich mit Zielvorstellungen von Sfondratos Anlage: Das Tabernakel sollte nämlich so platziert werden, dass es von den Eintretenden, welche sich vorwiegend vom *abitato* her durch das nördliche Querschiff in die Basilika begaben, unmittelbar bemerkt würde.[215] Indirekt wurde damit auch eine gewisse Monumentalität verordnet. Am 3. Juli 1596 erließ das Kirchenoberhaupt, welches im Folgemonat persönlich den Fortgang der angeordneten Arbeiten kontrollierte,[216] im Rahmen einer allgemeinen Restaurierungskampagne hierzu konkretere Befehle: Der Altar sollte im Zentrum einer prächtigen Papstkapelle stehen.[217] Ausschlagebend für die rasche Umsetzung des Projekts war schließlich die Annexion Ferraras 1598.[218] Indem die Eucharistie seinem Gefolge um jeweils eine Tagesreise vorauszog, hatte Clemens sie wie einen Kreuzzug gestaltet.[219] Der Leib Christi hatte damit die Einnahme des Herzogtums als rituellen Akt vollzogen. Folglich kann die Errichtung des Sakramentsaltars auch als Dankesgeste verstanden werden. Bereits am 7. Februar, kurz nach seiner Rückkehr aus dem Herzogtum inspizierte das Kirchenoberhaupt persönlich den Stand der Arbeiten.[220]

Bereits die Ankündigung der Pastoralvisite von 1592 zeigt, wie sehr die Eucharistie im Zentrum der päpstlichen Innenpolitik stand. Denn diese wurde von der ersten Verordnung zur Zelebration des Vierzigstündigen Gebetes in Rom begleitet, das göttlichen Beistand für den Ritus erbitten sollte.[221] Im

213 Freiberg, 1996, S. 38.

214 Zum künstlerischen Entstehungsprozess des Tabernakels, siehe auch Kapitel 3.

215 Freiberg (1989, II, Appendix I, 566) zitiert Kardinal Agostino Valier, der ein Mitglied der Visitationskommission war (ASV, Armadio VII, vol. 4, f. 7 verso): „Tractatum est etiam de trasferendo altari S.[an]ctissimi Sacramenti Eucharistiae, ut nobiliori in loco Ecclesiae poneretur, ubi ingredientium Ecclesiam oculis esset magis expositum, et magnificentius, ut maxime decet, custodiatur."

216 Anhang, Quelle 520.

217 Anhang, Quelle 521.

218 Pastor, XI, 1927, S. 654, besonders Fußnote 4.

219 Freiberg, 1995, S. 167 und Imorde, 1998.

220 Anhang, Quelle 522.

221 Siehe die Bulle vom 8. Juni 1592 im *Magnum bullarium romanum*, III, 1655, S. 6-7: „Quia vero infirmitatem nostram agnoscimus, & plane scimus nihil nos beni cogitare, nedum

November desselben Jahres nahm Clemens eine wesentliche Erweiterung dieser Verehrung des Altarsakraments vor: Mit der Enzyklika *Graves et diuturnae* verordnete er der Stadt eine halbjährige, ununterbrochene Andacht vor der ausgestellten Hostie, welche alle Kirchen Roms durchwandern sollte.[222] Clemens weitete damit in gewisser Weise die Verantwortung für die Weltkirche, die er selbst trug, auf sein Bistum aus, dem eine Vorbildfunktion zukam.[223] Die Bevölkerung wurde entsprechend verpflichtet, vor der Eucharistie zu beten, insbesondere für den Gedeih der päpstlichen Institution selbst, aber auch für deren Einheit, Frieden und universelle Anerkennung. Dabei spielten Buße und innere Umkehr der Gläubigen sowie die – teils erneute – Bekehrung der vermeintlichen Ketzer eine zentrale Rolle. Hinzu traten jedoch konkretere politische Ziele: die Aussöhnung und die Rückkehr Gesamtfrankreichs zum katholischen Glauben sowie die Vernichtung der türkischen Macht.[224] Diese können beinahe als Etappen auf dem Weg zur Realisierung größerer Anliegen verstanden werden.

Besonders anlässlich der Religionskriege setzte Clemens auch weitere Male die *Quarant'ore* ein:[225] Als er etwa im Mai 1593 sah, dass in Frankreich noch immer keine Lösung des Konflikts in Sicht war, ordnete er eine Wiederholung des halbjährigen Ritus an.[226] 1596 ist seine persönliche Teilnahme an der Zeremonie in San Silvestro al Quirinale belegt.[227] Wie die Titelkirchenrestaurierung und die prunkvolle Reliquienehrung scheint dadurch auch der durch aufwendige *Quarant'ore*-Apparate eindringlich demonstrierte Eucharistiekult Sfondratos dem päpstlichen Vorbild verpflichtet. In ihrem gesamten kulturellen

efficere posse sine diuino auxilio, idcirco ad coelestem opem implorandam, volumus, vt proxima sexta feria in non nullis Ecclesijs Vrbis, Patriarchalibus, Collegiatis, & alijs praecipuis sacrosancta Eucharistia solemni ritu in altari proponatur, & Quadraginta horarum oratio celebretur."

222 *Magnum bullarium romanum*, III, 1655, S. 22 und Anhang, Quellen 523-524.

223 Zur angestrebten Vorbildfunktion Roms, siehe auch Kapitel 1. 3 und 7.

224 *Magnum bullarium romanum*, III, 1655, S. 22: „Orate pro ecclesia sancta Catholica, ut dissipatis erroribus, unius fidei veritas toto terrarum orbe propagetur. Orate ut peccatores redeant ad cor, & ne scelerum fluctibus absorbeantur, sed per Poenitentiae tabulam salventur. Orate pro Regnum & Christianorum pace, & unitate. Orate pro afflicto Regno Galliae, ut qui dominatur cunctis renis, & cuius voluntati nihil resistit, Regno Christianissimo, & optime de Christiana religione merito, veterem pietatem, & pristinam tranquillitate[m] restituat. Orate ut fidei hostes teteririmi Turcae, qui furore, & audacia incensi, Christianis omnibus servitutem, & vastitatem minitari non cessant, ipsius Dei Omnipotentis dextera conterantur. Orate denique pro nobis […]"

225 Imorde, 1998.

226 Anhang, Quelle 525.

227 Anhang, Quelle 526.

Wirken negieren sowohl das Kirchenoberhaupt als auch der Kardinal die von protestantischen Strömungen massiv propagierte Neudefinition des religiösen Gedächtnisses und seiner Ausdrucksformen.[228] Das in der Eucharistie, im Cäcilienkörper und in der ihn imitierenden Figur übertragene Heil ist weniger eine Erinnerungsstütze als eine Vergegenwärtigung des Numinosen. Der Betrachter begegnet diesen Manifestationen göttlicher Gnade mit nahezu mystischer Versenkung.

228 Lentes, 1999, S. 21. Angesichts der hier angeführten Überlegungen ist jedoch davor zu warnen, den bei Lentes beschriebenen Prozess allzu linear deuten zu wollen.

12. KAPITEL

Die künstlerische Summe einer Epoche

In dieser Studie konnte die Cäcilienstatue wie auch die durch diese vertretene Heilige als Projektionsfigur ihres Auftraggebers und seiner Epoche gedeutet werden. Bei ihrem Stifter handelt es sich um eine politisch ebenso aktive wie kompromittierte Persönlichkeit, die eine Verbundenheit mit den Trägern und den Anliegen der katholischen Erneuerungsbestrebungen auszeichnet. Da sich diese Bewegung an Idealen, Orten und Protagonisten der Urkirche orientiert, welche sie apologetisch einsetzt, stellt sie Sfondrato ein ausdifferenziertes Instrumentarium zur Verfügung, das dieser auch für nicht religiöse Ziele verwenden und prestigefördernd einsetzen kann. Durch sein Engagement für den Märtyrerkult umgibt sich Paolo Camillo mit einer solchen Aura von Heiligkeit, dass seine Stellung beinahe unantastbar wird. Gleichzeitig bietet ihm das Prestige als Gotterwählter ungeahnte Möglichkeiten zum Ausbau eines politischen Netzwerkes. Seine Entdeckung und Ehrung des Cäcilienkörpers darf somit als Strategie eines nachtridentinischen Kardinalnepoten in der Phase betrachtet werden, in welcher dieser nicht länger auf einen päpstlichen Verwandten zählen kann.

Durch seine Bindung an den jungfräulichen Körper und dessen vermeintliche skulpturale Reproduktion verändert Sfondrato die allgemeine Vorstellung von der Märtyrerin, deren Erscheinungsbild er nicht nur kodifiziert, sondern auch dauerhaft mit dem eigenen Wirken verklammert. Indem er somit selbst Anspruch auf Heiligkeit erhebt und sich noch zu Lebzeiten permanent mit seiner künftigen Begräbnisstätte und deren symbolischem Gehalt konfrontiert, setzt er sich gleichzeitig eine hohe moralische Norm. So weitet er zwar die Sphäre seines privaten Erlebens in den gesamten Kirchenraum aus, entpersönlicht sich aber zugleich als Werkzeug der göttlichen Vorsehung, deren Wirken in Santa Cecilia fassbar geworden war. Eine ähnliche Verschmelzung zwischen Stifter und monumentalem Sakralbau, die Elemente des historischen Ereignisbildes aufweist, war bislang nicht erreicht worden: An Sfondratos bedeutendste Tat erinnert der gesamte Kirchenraum.

Guido Reni, aber vor allem Francesco Vanni helfen dem Kardinal, sein Figurenideal durch umfassende Kenntnis der ästhetischen und künstlerischen Errungenschaften des sechzehnten Jahrhunderts umzusetzen: Sie gewähren eine gestalterische Angleichung aller zentralen Werke in der Basilika. Mystik und Askese definieren so stilbildend die nahezu entmaterialisierte Erscheinung des Cäcilienkörpers. Sie suggerieren ein Modell von Spiritualität, das letztlich,

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-014

obwohl es auf Ideen von Weiblichkeit fußt und auch teilweise durch Frauen erarbeitet wurde, Geschlechtergrenzen transzendiert und der katholischen Christenheit ein Rollenmodell bietet, dessen vielschichtige Ausprägungen verschiedene Personenkreise spezifisch ausdifferenzieren können. Sfondratos Ambitionen und seine Aufgeschlossenheit für die Themen der Epoche heben so das künstlerische Resultat seiner Bemühungen weit über jedes Tagesgeschäft.

In Santa Cecilia wird erstmalig in der Geschichte das christliche Märtyrerthema in einer vollplastischen Liegefigur behandelt. Noch bedeutender ist jedoch deren Aufstellung: In ihrem Rahmen leistet die Skulptur den entscheidenden Beitrag zur Umformung des frühneuzeitlichen Kirchenraumes in eine Erfahrungswelt, die Statuen als zentrale Bedeutungsträger szenisch beleben. Diese hier erstmals mit Nachdruck vertretene Tendenz wird später in den barocken Gesamtkunstwerken eines Gianlorenzo Bernini oder der Asam-Brüder kulminieren, die einen unverwechselbaren und zentralen künstlerischen Ausdruck des Katholizismus darstellen. So leistet die Aufstellung der Figur auch einen entscheidenden Beitrag zur Konfessionalisierung des Kirchenraumes. Weil hierfür eine Architektursprache benötigt wird, die sich gegenüber dem skulpturalen Medium deutlich zurücknimmt, kommt es in Santa Cecilia zur Entstehung der barocken Schauwand. Sie tritt in den Dienst der Statue und weitete deren Wirkung in den Gesamtbau aus. Die Wirkung des Ensembles wird an die zentrale Position einer Plastik gebunden, die – im Gegensatz zur Wandmalerei – unabhängig von ihrem Träger gedacht werden und daher in einen spannungsreicheren Dialog mit der Architektur treten kann.

Stärker als je zuvor verliert der christliche Sakralbau an ästhetischer Selbstgenügsamkeit: Er wird zur Kulisse einer Kultfigur. Sfondratos Anlage setzt hier Anstrengungen der Hochrenaissance fort, welche den antiken Tempel samt Götterbild für den christlichen Kirchenbau nutzbar machen wollten. Besonders deutlich werden solche im Werk Raffaels und seines Umfeldes, dem auch die Ausarbeitung der Figur verpflichtet ist. In Santa Cecilia paaren sich diese Tendenzen jedoch mit dezidiert christlichen Vorstellungen: Nicht mehr ein Standbild, sondern die Figur einer liegenden – und noch dazu sterbenden – Märtyrerin beherrscht das symbolische Raumzentrum. Dies war bislang nicht einmal in einer Kapelle vorgekommen. Der Gesamtbau, in dem – nach jüdisch-christlicher Tradition – die Erfahrung des Innen- über die des Außenraumes dominiert, präsentiert sich nun als Monumentalreliquiar und Pilgerziel. Das Kunstwerk, das seine Legitimation aus den Überresten der Jungfrau bezieht, steuert die Begegnung mit jenen: Heiligkeit wird nicht bloß durch physischen Kontakt, sondern eben auch durch eine postulierte formale Ähnlichkeit weitergegeben, der hier sogar höhere Wirksamkeit zugestanden wird.

In erster Linie stärken diese Errungenschaften die Betrachteransprache: Bereits bei seinem Eintreten begegnet jener dem marmornen Cäcilienkörper und – kurze Zeit später – dessen chronologisch letztem Entdecker. Man trägt ihm die Rolle eines Augenzeugen an, welchen die Figur mit den innersten Überzeugungen ebenso wie mit der Privatsphäre der Märtyrerin konfrontiert. Eine Positionsbestimmung wird unvermeidlich. Diese Unvermitteltheit dürfte einen wichtigen Grund für die spätere Ablehnung des römischen Barock seitens neoklassizistischer Kritiker darstellen, deren Spätfolgen noch heute spürbar sind: Das Kunstwerk übertritt intensiver als zuvor die Grenze der bloßen Darstellung; neben die Funktion des Abbildes tritt zunehmend und dezidierter der emotionale Appell. Im Gegensatz zu den späteren Werken Berninis, welche die Kunstfertigkeit ihres Schöpfers selbstbewusst herausstreichen, ist die *Cäcilie* jedoch durch eine – zumindest nominelle – Orientierung am Gesehenen charakterisiert. Auch ihre Bildsprache bleibt insgesamt verhaltener als die einer *Bibiana*, einer *Teresa* oder gar einer *Ludovica Albertoni*. Die scheinbare Wirklichkeitsnähe und kompositorische Ausgewogenheit bewahren daher die Statue im Wesentlichen vor den Vorwürfen, die Jahrhunderte hindurch den Werken in ihrer Nachfolge schaden.

Indem ihre Dreidimensionalität die übrigen Bilder im Presbyterium stärkt, aktualisiert die Plastik die Wirkung von Mosaikdekoration und Ziborium. Letzteres verknüpft Altargestaltung und Apsiskalotte, deren Bildprogramm die Endzeitvision des Johannes vergegenwärtigt. Weil auch das Konzept des Altargrabes, welches die Statuenaufstellung anregte, auf die Apokalypse rekurriert, herrscht die Bildsprache der Offenbarung über den gesamten Raumeindruck. Der Kirchenbesucher wird so selbst zum Visionär: Ihm ist die göttliche Enthüllung zugedacht, welche die Bilder steuern. Eine liturgische Aktivierung dieser Erfahrung stellt die Messfeier dar, bei der sich der Zelebrant über die Statue hinweg und im Verbund mit dem Apsismosaik an die Gläubigen wendet.

Eindringlicher als jede vorhergehende Schöpfung betont Sfondratos Stiftung den Zusammenhang von Märtyrergrab und christlichem Altar. Die über diesem gefeierte Messe kennzeichnet die Urkirche und insbesondere die Lebenswelt der Katakomben, aus denen einst Papst Paschalis I. die Körper der Cäcilie und ihrer Gefährten in die Basilika überführt hatte. Indem er künstlerisch den Eindruck jenes ursprünglichen Bestattungsortes im Sakralbau evozieren lässt, vervollkommnet Sfondrato gewissermaßen diese Handlung. In historiographischer Aktualität kennzeichnet der Cäcilienaltar die sich an ihm versammelnde Gemeinde als würdige Nachfolgerin der Urkirche: Es kommt zu einer – zumindest bildlichen – Erneuerung des Katholizismus aus dem vermeintlichen Geiste des Frühchristentums. Geleitet wird dieser Prozess, dem Tridentinum gemäß, von den kirchlichen Autoritäten, die somit in ihrem Führungsanspruch bestätigt

werden. Ähnliches leistet die Statue für die Stadt Rom, betont sie doch eine historische Dimension, die in solcher Intensität nur am Tiber erfahren werden kann.

Durch ihre gestalterische Neuheit regt die Statue eine Auseinandersetzung mit zentralen Inhalten der Tradition an, wie den Sakramenten Eucharistie und Buße, dem monastischen Ideal sowie dem durch die Heiligen fortgesetzten Wirken Christi. Die Erfahrung der Reliquie wird damit – trotz aller Unmittelbarkeit – vergeistigt und für den Betrachter ausgedeutet. Eindrucksvoller als je zuvor begegnet man im Kirchenraum einer moralischen Aufforderung: Die Plastik, als Verkörperung eines Lebensmodells konzipiert, will zur Nachfolge Christi animieren.

Obwohl weder der Stifter noch die für ihn arbeitenden Künstler aus Rom kommen, ist es die Ewige Stadt, die ihnen die entscheidenden Voraussetzungen zur Verwirklichung solch neuer Ideen bot. Denn am päpstlichen Hof konzentrieren sich – neben grundlegenden Traditionen – Erneuerungsbestrebungen, politische und finanzielle Kräfte, welche das Entstehen der Statue und ihres Rahmens begünstigen. So verherrlicht die Figur die dort konzentrierte Tätigkeit der christlichen Antiquare als Wirken göttlicher Vorsehung. Auch die für ihre Konzeption so fundamentale Hochrenaissance ist im Wesentlichen ein römisches Phänomen. Die Stadt und die in ihr weilenden Autoritäten, die starken protestantischen Anfechtungen ausgesetzt sind, kennzeichnet ein gesteigertes Bedürfnis nach symbolischer Repräsentation. Zudem bietet sie ein in der damaligen Welt beispielloses Podium zur Profilierung im Zentrum einer stark hierarchischen Religion. Wer sich hier bewährt, wird in der gesamten katholischen Welt wahrgenommen. Das Endergebnis solcher Bemühungen ist jedoch, zumindest nach Absicht des Stifters, kein Kunstprodukt. An dessen Stelle tritt eine Kultstatue, die als Symbol des – im wörtlichen Sinne – selbstbewusstesten Katholizismus der Epoche gelten darf. Bis heute zieht dessen steingewordene Apologie den Betrachter jedoch dermaßen in ihren Bann, dass sie letztlich nicht unbedingt konform der Weltanschauung gelesen werden muss, welcher sie ihre Entstehung verdankt.

Nachwort

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um eine stark überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2006 unter dem örtliche Vorgaben berücksichtigenden und daher rein deskriptiven Titel „Die römische Liegefigur der hl. Cäcilie: Entstehung, Aufstellung und Programmatik einer Skulptur im frühbarocken Kirchenraum" an der Philosophischen Fakultät I der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg angenommen wurde. Kritische Lektüre und Begutachtung fand sie dort bei Stefan Kummer und Damian Dombrowski.

Es ist mir eine Freude, all jenen zu danken, die mir in Einzelfragen zur Seite standen und Materialien zur Verfügung stellten: Prudence Renée Baernstein, Fabio Peter Barry, Anna Bedon, Laura Bonelli, Anna Bortolozzi, Sonja Brink, Wolfgang Brückner, Francesco Caglioti, Marco Conti, Cristina Falcucci, Beate Fricke, Claudia Mayu Gerken, Giuseppe Antonio Guazzelli, Gabriel Hefele, Philipp Hindahl, Dennis Hübner, Philippa Jackson, Arne Karsten, Lance Lazar, Eckhard Leuschner, Anna Lo Bianco, Adriano Luzi, Paola Modesti, Elisabetta Mori, Jennifer Montagu, Ursula Verena Fischer und Valentino Pace, Martin Raspe, Christina Riebesell, Peter Anselm Riedl, Claire Robertson, Daniela Ronzitti, Bernardina Sani, Lothar Sickel, Maria Gioia Tavoni, Marjorie Trusted, André Vauchez, Evelyne und Samuel Vitali, Claudia Wedepohl, Barbara Wisch sowie Gerhard Wolf. Daniel Büchel kommentierte den Anfangsteil des ersten Kapitels. Peter Fusco lud mich 1999 nach Los Angeles, das Istituto di Studi Rinascimentali 2000 nach Ferrara, David Ganz 2001 nach Münster, Adriano Prosperi 2004 nach Pisa, Ann McClannan 2005 sowie 2006 nach Portland, Oregon, und schließlich Jetze Touber 2007 nach Rom ein, um dort Ergebnisse präsentieren und diskutieren zu können.

Meine Beschäftigung mit dem Thema begann als studentischer Teilnehmer eines Seminars von Francesco Dante an der römischen Universität *La Sapienza* im Jahre 1992; sie wurde fortgesetzt in einem weiteren, das David S. Chambers 1996 am Londoner Warburg Institute hielt. Carlo Ginzburg, Adriano Prosperi und Silvana Seidel Menchi waren bereit, das Gesamtkonzept der dann fortgeschritteneren Studie mit mir durchzugehen; ihr Zuspruch war mir eine ständige Ermutigung. Nach den Anfangsjahren und im Anschluss an eine glückliche Begegnung in Ferrara begann ich über alle Maßen von der großzügigen, anregenden und kontinuierlichen Unterstützung durch Simon Ditchfield und dessen Untersuchungen zur nachtridentinischen Hagiographie zu profitieren; eine stete Inspiration waren mir die Forschungen von und die Gespräche mit Sible de Blaauw zum Wechselverhältnis von Architektur und Liturgie in den

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-015

frühchristlichen Kirchenräumen Roms und deren historische Folgen. Nach Abschluss des Manuskripts ermöglichte mir Yvonne Northemann, meine Ergebnisse während eines unvergesslichen Besichtigungsmarathons im Angesicht der Originale überprüfen zu können.

Eine indirekte Vorbildfunktion übte Michael Baxandall aus, der es – in konsequenter Fortentwicklung der Intentionen von Aby Warburg – als zentrale Aufgabe der Kunstwissenschaft ansah, die Erwartungshaltungen historischer Betrachter so zu rekonstruieren, dass die in der Werkgenese meist mitgedachte, zeitgenössische Rezeption erfahrbar wird. Der Aufgabenbereich des Faches scheint mir hier besonders überzeugend definiert: dem Wissenschaftler wird die Verantwortung übertragen, den originären kreativen Impuls zumindest teilweise wiederzubeleben. Das Objekt ist so kein nach einem vorgefertigten System zu klassifizierender Fremdkörper, sondern es ermöglicht intellektuelle Teilhabe. Ich begreife solche Ansätze als Möglichkeit, den kreativen Akt in seinem ganzen Ausmaß auszuloten; eine eingleisige Forschungsausrichtung auf die Würdigung eines vermeintlich autonomen Werkes und seines Schöpfers jenseits des historischen Kontext wird – meines Erachtens – dem Phänomen Kunst nicht gerecht.

Eine Anschubfinanzierung erhielt diese Arbeit durch ein Doktorandenstipendium der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte) in Rom, für dessen Gewährung ich den damaligen Direktoren Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, die beide auch immateriell Einiges zur Entstehung dieser Studie beitrugen, herzlich danke. Anschließend förderten die Fondazione Lemmermann in Rom und die Scuola Superiore di Studi Storici der Universität der Republik von San Marino das Unterfangen. Die Niederschrift erfolgte überwiegend in den Sälen der Biblioteca Apostolica Vaticana und der Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte in Rom, der British Library und des Warburg Institute in London und der Bibliothek des Kunsthistorischen Institutes in Bonn, deren großzügige Gastfreundschaft mir immer vorbildlich bleiben wird. Als ebenso exemplarisch habe ich die Unterstützung durch das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris und durch dessen Direktor Andreas Beyer erfahren: Während eines Habilitationsstipendium konnte ich hier letzte Korrekturen an meinem Manuskript vornehmen. Andrew Colin Gow weiß ich mich tief durch sein großzügiges Angebot verpflichtet, die Arbeit in der von ihm herausgegebenen Serie *Studies in Medieval and Reformation Traditions* zu publizieren. Ich danke allen Archiven, Bibliotheken, Kirchen, Klöstern und Museen, die mir so bereitwillig Zugang zu ihren Sammlungen ermöglichten.

Aufmunternd und ermutigend standen mir nahezu alle Menschen, denen ich persönlich verbunden bin, in einigen oder mehreren Arbeitsabschnitten zur

Seite: Janna Israel, Sebastian Kämpf, Eva Renzulli-Girard und Astrid Sibbe halfen mir bei der Prüfung der Bibliographie, Giuliana Fornaciari bei der der Bildvorlagen. Edgar Paul Kämpf nahm gleich mehrfach die Mühe des orthographischen Korrekturlesens auf sich. Tagelang kümmerte sich Andreja Brulc sorgfältig und liebevoll um die Vorbereitung der Abbildungen. Die intensivste inhaltliche Konfrontation mit dem Manuskript verdanke ich der ebenso engagierten wie inspirierten Lektüre durch Alrun Kompa, der es immer wieder gelang, durch gezieltes Nachfragen die Endredaktion in einen Dialog zu führen, der meine Gedankengänge glättete, für deren größere Verständlichkeit sorgte und mich nachhaltig zum Abschluss des Buches motivierte.

Ich weise ausdrücklich darauf hin, dass ich die alleinige Schuld für alle etwaigen Fehler trage, die sich selbst nach sorgfältigster Durchsicht immer noch in dieser Studie finden könnten. Sollte es auch nur im Geringsten all das widerspiegeln, was mir die Erfahrung der Stadt Rom und ihrer Geschichte bedeutet, so hat es bereits teilweise seinen Zweck erfüllt. Gewidmet sei es in Liebe und Dankbarkeit meinen Eltern, Barbara Ursula und Edgar Paul Kämpf.

Schriftquellen

1 ***Paleotti, 1582, I, 5, S. 19 verso***

„Soggiungemo nondimeno noi, che se bene il fine pare il medesimo d'amendue, l'effetto però che da tal fine esce, si scuopre molto più ampio, & con più fecondità si diffonde nelle pitture, che ne i libri, quando però le pitture possono esprimere quello che i libri contengono; perciò che i libri sono letti solo da gl'intelligenti, che sono pochi, ma le pitture abbracciano universalmente tutte le sorti di persone."

2 ***Paleotti, 1582, I, 5, S. 20 verso-21 recto***

„Ne in questo ci restringemo più a libri de gli historici, che de gli Oratori, ò de' Poeti, ò d'altri, poiche la pittura in alcuna cosa più all'uno, & in alcun'altra più all'altro accostandosi, diffonde in tutti i soggetti la sua grandezza, communicandosi a tutte le materie, a tutti i luoghi, & a tutte le persone, quasi imitando in ciò la divina natura & eccellenza. Il che potrà servire in tanto per memoria de' Christiani pittori, acciò ricordandosi essi che sono quelli, che compongono i libri per lo popolo, da leggersi publicamente per salute universale, tanto più si ingegnino, & sforzino di formare le imagini, che rispondino a questo fine cosi alto & glorioso."

3 ***Paleotti, 1582, I, 4, S. 14 verso-15 recto***

„Imperò che havendo la cognitione nostra origine da i sensi, nè potendo questi per apprendere le cose valersi se non de gli oggetti presenti, veniva a restare la facoltà del conoscere molto ristretta, & debole; & però piacque alla divina sapienza di fare l'uomo capace di questa disciplina, co'l mezo della quale potesse rappresentare davanti a gli occhi di ciascuno tutte le cose materiali, cosi naturali, come artificiate, non dico le presenti, ma le lontane ancora, & quelle che già sono passate, ò spente."

4 ***Paleotti, 1582, I, 1, S. 7 verso-8 recto***

„Dunque raccogliendo tutte queste diversità insieme, diciamo che si scorgono in esse dui estremi, & un mezo: il primo estremo è del pagano, che tribuisce più alle imagini che non deve, adorandole come Dio: l'altro è dello heretico, & simili, che le levano più, che non si deve, discacciandole affatto: Il mezo è del catholico Christiano, che non bandisce le imagini, nè anco le adora come cosa divina; ma havendo in quelle l'occhio al suo prototypo, & assimigliato, modera la veneratione secondo si conviene, & è prescritto da i sacri canoni, & concilij."

5 ***Foliani, 1590, unpaginiert***

„De Camillo Sfondrato S.[acrae] R.[omanae] E.[cclesiae] Cardinali.
Eiusdem Foliani Epigramma.
ROMA VETVS doluit VETERI privata CAMILLO:
At NOVA laetatur quòd decorata NOVO est.
A missum imperium VETVS ARMIS ILLE recepit:

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-016

HIC NOVUS acceptum PACE tenebit ovans,
GREGORIO patruo rerum in molimine prudens
Atque catus si non ferre recusat opem.
Sic coelum stellis aptum fulgentibus ATLAS
Sustinet, & Magno cum Iove portat onus."

6 ***Paleotti, 1582, S. II recto* (*Zählung der unpaginierten Seiten*)**
„Tra molte cose utilissime & santissime decretate dal sacro Concilio Tridentino per introdurre nel mondo la vera disciplina del Christiano, anzi per restituirla all'antica sua forma & dignità; Una è, nella quale hanno premuto assai i padri del Concilio, ch'è stato intorno alla materia delle imagini, nella quale due principali astutie del Demonio, & mancamenti de gli huomini, se bene l'uno più grave dell'altro, hoggi si scorgono. Il primo è de gli heretici, & Iconomachi, che togliendo affatto alle imagini la debita veneratione, hanno cercato di esterminarle da tutti i luoghi. L'altro è de catholici, i quali ritenendo l'uso delle imagini, hanno nondimeno in varij modi corrotta, & difformata la dignità loro."

7 ***Paleotti, 1582, S. 1 recto***
„Desiderandosi di provedere quanto si può a gli abusi delle imagini, secondo il decreto del sacro Concilio Tridentino, et considerandosi ciò essere non tanto errore de gli artefici, che le formano, quanto de' patroni, che le commandano, o più tosto che tralasciano di commandarle come si dovrebbe; essendo essi come i principali agenti, & gli artefici essecutori della loro volontà: Però si è havuta consideratione in questo trattato di ragionare non solo con li pittori, & scoltori; ma principalmente con li Curati, & con li nobili, & persone honorate, che sogliono abbellire le chiese, & le loro habitationi con simili ornamenti: [...]"

8 ***Paleotti, 1582, I, 4, S. 13 verso***
„Diciamo dunque che tra le gratie meravigliose, & eccellenti, di che piacque all'eterna providenza d'Iddio signor nostro adornare l'huomo sopra tutte l'altre creature, una ve ne fù singolarmente privileggiata, che egli solo con l'arte, & industria potesse imitare, & rappresentare l'istesse opere, che Dio con le sue mani havea fabricato."

9 ***Paleotti, 1582, I, 4, S. 14 recto-verso***
„Dunque per sodisfare più universalmente a questo desiderio, & necessità commune di significare a ciascuno i concetti altrui, fù ritrovata l'arte del formare le imagini, che vedute subito si riconoscono indifferentemente, & servono per favella commune a tutte le nationi. La onde nel tabernacolo, & nel tempio della legge antica fatti per ordine d'Iddio non leggiamo, che vi fossero scritte parole alcune, ma si bene figurate le palme, i pomi granati, i gigli, i Cherubini, & altre cose che poteano servire universalmente a tutti per intelligenza di quello che significavano; [...]"

10 ***Paleotti, 1582, I, 5, S. 19 recto***
„[…] dicemo che se bene per via di discorso ragionevole ci pare che le imagini siano state di tempo anteriori alle lettere, concedemo però che siano state infinite cose prima narrate ne i libri che poste in pittura, onde rispetto a queste si potria dire i libri essere anteriori, parte perche gli artefici delle imagini hanno appresso imitato, & rappresentato quello, che ne' libri hanno ritrovato; parte perche sono restate ne i libri molte cose che sino a hora non si sono potute esprimere co'l pennello, non essendo atto il dissegno a rappresentare ogni cosa, come ogni uno sà, & però resta in questa parte assai più povera & sterile la pittura, che la scrittura."

11 ***Paleotti, 1582, I, 3, S. 12 recto***
„Solo ricorderemo, che si come in alcuni sacramenti hanno detto i sacri Teologi, che per essere di somma necessità, è stata ancora instituita la materia loro tale, che sia commune, e pronta al bisogno di ciascuno: onde al Battesimo serve l'acqua pura: & alla Eucharistia il formento, che si trovano ordinariamente in tutti i luoghi: Così per lo bisogno universale delle imagini pare ch'ogni materia loro sia applicata; […]"

12 ***Paleotti, 1582, S. III recto-verso* (*Zählung der nicht paginierten Seiten*)**
„L'altra è, che ricercandosi nelle imagini, quanto alle sacre, che muovano i cuori de' riguardanti alla divotione, & vero culto di Dio, i pittori per non essere communemente meglio disciplinati de gli altri nella cognitione di Dio, nè essercitati nello spirito, & pietade, non possono rappresentare nelle figure che fanno, quella maniera di divotione, ch'essi non hanno, nè sentono dentro di se; onde si vede per ispirienza che poche imagini hoggi si dipingono che produchino questo effetto."

13 ***Paleotti, 1582, I, 3, S. 11 verso-12 recto***
„[…] l'altra, che non basta solo esser buono artefice; ma oltre l'eccellenza dell'arte, essendo egli di nome & di professione Christiano, ricercano da lui imagini ch'egli farà, un'animo & affetto Christiano, essendo questa qualità inseparabile dalla persona sua, & tale ch'egli è ubligato di mostrarla ovunque sia bisogno."

14 ***Paleotti, 1582, I, 5, S. 17 recto-verso***
„[…] giudicheremo che si potesse dire, che la introduttione delle imagini, fatte almeno rozamente, & con poco artificio, sia stata anteriore a i libri; percioche sappemo che quelle cose più facilmente s'introducono che da minor travaglio & fatica sono accompagnate; la onde vedendosi che per formare i caratteri delle lettere, & di essi comporne i libri, è stata necessaria una esquisita industria, & peritia per essere i caratteri molto diversi dalle cose naturali, & che nel delineare una semplice imagine molto minore diligenza si richiede, poi che a questa pare che la natura faccia la strada, come si vede ne' specchi, & corpi lucidi; perciò si può assai verisimilmente pensare che i quei primi tempi ne' quali erano inculti gli ingegni, & poco essercitati nella disciplina delle cose, più facilmente si appigliassero ò si dessero le persone a quelle arti, c'haveano minore difficoltà, & cosi prima attendessero a rappresentare con figure le cose, c'havevano inanzi gli occhi, che ad imaginarsi segni, & caratteri artificiati, che non

hanno conformità alcuna con le cose create.[...] Et chi volesse con più fondamento honorare le imagini di questa prerogativa del tempo, potrebbe forse dire, che per quelle si rappresentano direttamente i concetti nostri senza mezo d'altra cosa, ma che le lettere significano solamente le voci, le quali sono segni de i concetti interiori, [...]"

15 *Cicognara, 1824, S. 103*
„E qui cade opportunissimo di ragionare intorno all'abuso di questo stile falso e convenzionale che andavasi sempre più rendendo universale, e conduceva a far perdere le tracce del vero bello in tutte le produzioni dell'arte. È cosa non dubbia che ognuno di questi artefici aveva la possibilità ed i mezzi per eseguire opere assai meritevoli di lode, e che meno avrebbe penato nel condurre un lavoro con saviezza e moderazione, che nel far consistere il merito principale nella sola difficoltà della esecuzione. Tutti costoro [= gli scultori del tardo Cinquecento] avevano dinanzi agli occhi i monumenti dell'antichità e quelli del 400, vedevano la natura sempre maestra parlante in ogni espressione o movimento, e necessario per conseguenza rendevasi il chiudere espressamente gli occhi dinanzi a' buoni modelli, e ricusarsi dall'imitare il naturale per divergere a quel segno che si vedeva ogni giorni più chiaramente."

16 *Cicognara, 1824, S. 103-104*
„È indubitato che se gli artisti fossero stati astretti ad imitar la natura, e obbligativi o dai mecenati, o da circostanze inerenti agli oggetti medesimi, si sarebbero vedute cose degne de' tempi migliori ed eseguite con maggior forza di mezzi, poiché le pratiche dell'arte erano portate a un tal grado di bravura, che non avevano bisogno per quella parte di alcun maggiore incremento."

17 *Cicognara, 1824, S. 104-105*
„Questa graziosa statua giacente rappresenta un corpo morto, come se allora fosse caduto mollemente sul terreno, colle estremità ben disposte e con tutta la decenza nell'assetto dei panneggiamenti, tenendo la testa rivolta all'ingiù e avviluppata in una benda, senza che inoportunamente si scorga l'irrigidire dei corpi freddi per morte. Le pieghe vi sono facili, e tutta la grazia spira dalla persona, che si vede essere giovine e gentile, quantunque asconda la faccia; le forme generali, e le belle estremità che si mostrano, danno a vedere con quanta grazia e con quanta scelta sia stata imitata la natura in quel posare sì dolcemente."

18 *Cicognara, 1824, S. 104*
„La storia di queste arti presenta un convincimento di una tale verità nella bellissima figura scolpita da Stefano Maderno per la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, opera elegantissima, riescita a quel modo malgrado la corruzione dei tempi, e che nessuno potrebbe mai credere essere eseguita dallo stesso che nella cappella di Paolo V scolpì poi la storia di una battaglia, e il modello della storia della neve superiormente all'altare, fusa in bronzo da Domenico Ferrerio e da Orazio Censore."

19 ***Cicognara, 1824, S. 105***
„Or come dunque poteva ciò farsi, se di tutti gli artefici che abbiamo qui nominati nessuno mai scolpì cosa che con questa potesse venire al confronto, e se lo stesso Stefano Maderno non trattò mai altri soggetti con simil grazia e squisitezza del gusto?"

20 ***Cicognara, 1824, S. 105***
„La prima, che essendo stato trovato in quel tempo il corpo di Santa Cecilia intatto in una cassa, e atteggiato tal come si vede la statua, venne ordinato per buona ventura che l'artefice imitasse la giacitura del medesimo, cosicchè ponendosi il monumento, si vedesse tutta la rassomiglianza al corpo della vergine incorrotta."

21 ***Cicognara, 1824, S. 105***
„Ed ecco per conseguenza come una esatta imitazione del naturale condusse necessariamente al buon genere dell'arte, allontanando da quella fatale vertigine di novità che traeva lunge dal vero le opere di tutti gli artisti."

22 ***Cicognara, 1824, S. 106-107***[1]
„Dalla qual'osservazione può trarsi la conseguenza che i giovani hanno una docilità e un bisogno molto maggiore di prender la natura a modello; hanno minori abitudini ai vizj radicati del secolo, e alla voga dominante d'innovazione, e provano una minor renitenza nell'accedere al desiderio altrui per farsi strada all'operare. Abbiamo osservato le molte volte nel corso di questa storia, che le sculture delle prime età dell'arte, non meno che quelle della prima età degli scultori hanno il carattere di quella bella ingenuità, che va poi sempre a poco a poco eliminandosi, quando le forze sono in tutta la loro attività; e infatti questa leggiadra statuetta può dirsi precisamente appartenere allo stile ingenuo della dolce imitazione del naturale."

23 ***Reymond, 1892, S. 39***
„Un jour, un sculpteur, en quête d'émotions, cherchant sur quelle infortune il ferait verser nos larmes, errait à travers cette ville de Rome si riche de tous le souvenirs du passé. Il entre dans une petite église du Trastevère et que voit-il? Dans une tombe qu'on vient d'ouvrir, sur la dalle de pierre, comme la plus merveilleuse apparition du ciel, couchée dans sa robe virginale, une enfant, une fleur coupée, semble dormir. Elle est là depuis plus de mille ans et n'était cette horrible balafre de sang qui, comme un cercle de mort, enserre ce beau cou d'ivoire, on dirait qu'elle va secouer ce long sommeil et renaître à la vie. Elle est là, telle qu'elle était le jour où ses yeux se sont fermés à la lumière; le long sommeil des martyrs semble avoir voulu respecter tant de jeunesse et tant de beauté. Et aux yeux de ce curieux du XVIIe siècle, de cet artiste raffiné, peut-être corrompu, comme sous la baguette d'une fée, l'âme chrétienne se révèle dans toute sa virginale pureté. Maderne emplit ses yeux de cette vision céleste, il copie cet imcomparable modèle que le ciel lui renvoie et il crée cette merveille qui est la *Sainte Cécile*. Cet homme dont nous ignorons la vie, dont des autres oeuvres nous sont presque

1 Der zweite Satz wird zitiert in Nava Cellini, 1969, S. 26.

inconnues, crée, dans un jour de bonheur, une des oeuvres les plus séduisantes de l'art, une des plus populaires, une des celles qui vivront le plus longtemps. Pour la postérité, le vrai sculpteur de la *Martyre* ce sera Stéphane Maderne."

24 ***Cantalamessa, 1892, S. 200***
„Il giovane scultore lombardo che Roma non perverte, che non s'innamora delle ridondanze di forma, delle torsioni flessuose, delle smorfie e delle leziosaggini applaudite allora da tutti; che alimenta entro l'anima la vampa dagli altri artisti spostata alla superficie; che, provata una grande emozione dinanzi al discoprimento del cadavere di S.[anta] Cecilia, modella una statua di significativa semplicità, meritava davvero che a lui fosse richiamata l'attenzione già da lungo tempo sviata e da lui e dai suoi contemporanei migliori."

25 ***Donati, Ugo, 1939, S. 147***
„Il Maderno tradusse fedelmente in marmo il corpo esile della martire così come la vide in quel lontano ottobre del 1599, quando venne ritrovata sotto l'altare maggiore della chiesa, vestita con l'abito trapunto d'oro, che indossava il giorno del martirio. Il nostro scultore, che non era un grande artista, che era anzi un mediocre artista, colpito dalla visione di quel corpo rinvenuto incorrotto dopo tanti secoli, in quella posa insolita, creò un capolavoro."

26 ***Paribeni, 1954, S. 25***
„E avvenne allora il miracolo. Stefano Maderno che in quasi tutte le altre opere sue [...] non riesce a sollevarsi da una piatta mediocricità, qui raggiunge d'un balzo il capolavoro. L'emozione del veduto o descrittogli corpo verginale rimasto intatto da secoli, il senso di venerazione per la prodigiosa opera di Dio, il compiacimento e l'orgoglio per la commissione tanto onorevole e tanto impegnativa hanno esaltato lo spirito, certo sinceramente, religioso dell'artista, [...] Raramente, credo, possa altrettanto palesemente riscontrarsi, come la potenza quasi soprannaturale di un atto di fede e di amore sia riuscita a rinnovare e a magnificare le modeste qualità d'un artista."

27 ***Bentivoglio, I, 6, 1934, S. 53-55***
„Segue ora il cardinale Paolo [Camillo] Sfondrato milanese di sangue principalissimo, che dalla sua chiesa titolare si chiamava di Santa Cecilia. Per un breve spazio di dieci mesi era egli stato nipote di Gregorio decimoquarto, ma con eccesso di autorità sì grande che non avrebbe potuto in dieci anni acquistarla maggiore. Oltre alla grave età pativa il zio di molte gravi indisposizioni, e specialmente veniva afflitto dal male di pietra, onde egli in quel tempo breve del pontificato era stato più in letto che in piedi, e aveva governato molto più languendo che operando. Passava trenta anni il nipote quando il zio era asceso alla pontificale dignità, e perciò il nipote trovandosi molto robusto d'anni, e assuefatto molto prima al negozio, aveva con questa considerazione il zio tanto più facilmente posta in mano sua l'autorità del governo. Inanzi al pontificato aveva Paolo alcuni anni menata una vita da claustro quasi più che da corte. Frequentava specialmente la Vallicella; erasi dato a quella congregazione e tutto in particolare alla

disciplina di san Filippo [Neri] e alla familiarità di [Francesco Maria] Tarugi e [Cesare] Baronio; ma venuto poi nipote di papa non aveva egli ritenuti o mostrati almeno i medesimi spiriti; anzi al contrario mostrandosi tanto più avido di quel breve imperio quanto più lo vedeva fuggitivo, e tirando a sé tutta l'autorità che da molti era chiamata dominazione, perciò aveva egli fatto nascere nuovi concetti delle sue azioni presenti come tanto diverse dalle passate. Eragli intanto venuta meno la qualità di nipote di papa dopo la morte del zio, onde rimasto cardinale sotto l'imperio di altrui dopo avere deposto il suo, s'era dato nuovamente alla vita spirituale, e più che mai la professava in tutti i modi più convenienti alla dignità che tuttavia lo faceva sì conspicuamente risplendere. La chiesa del suo titolo era, come ho detto, quella di santa Cecilia, vergine e martire sì gloriosa; ma non corrispondeva alla sua gloria celeste questo edifizio terreno. Onde il cardinale s'applicò a risarcirlo e in varie maniere a nobilitarlo, che in breve tempo lo fece divenire uno de' più vistosi e più nobili che siano oggidì in tutta Roma. Il meno però fu la fabrica. Non volle acquietarsi giamai il cardinale sinché egli dopo avere usate diligenze incredibili non ebbe trovato il corpo della medesima santa, e ciò gli succedè con una felice ricerca di altri corpi santi che pure nel medesimo luogo gli vennero in mano all'istesso tempo. Aggiunse egli dunque altre splendidissime nuove memorie in onore principalmente della martire a cui era dedicata la chiesa ed insieme degli altri accennati santi. E queste erano le delizie, questi i teatri ne' quali si tratteneva il cardinale Paolo [Camillo] Sfondrato quando io venni a Roma. Nel resto viveva con modestia esemplare di famiglia e di casa; le più ricche suppellettili delle proprie stanze erano pitture eccellenti nelle quali contendevano insieme la pietà con l'arte, e l'arte con la pietà. Nude in tutto il resto le pareti e di quelle e di ogni altra camera. Servizio di terra alla tavola, vivande a proporzione del servizio; carrozze e cocchi in ogni più positiva forma, e tutte l'altre azioni pur similmente con ugual corrispondenza in modo che una tal sorte di vita e con un tenore sì costante (che poi si confermò sempre più in avvenire) non lasciava più in dubbio ch'egli non fusse pieno di gran zelo, e pieno insieme delle altre più pregiate virtù ecclesiastiche, e in somma non fusse tale in se stesso di dentro quale si mostrava in tanti modi e tanto esemplare di fuori."

28 **Avviso di Roma*, in: ASV, Segreteria di Stato, Avvisi, 1, fol. 41 recto***

„Di Roma li 8. Giugno 1605. [...]/ f. 42 verso/ Hieri tornò da Tivoli il Card.[ina]l di Santa Cecilia, dove S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma si ritirò dopo la creatt.[ion]e di N.[ostro] S.[ignor]e, et dicesi, che per tutto il corrente mese sia per ritirarsi à Milano sua Patria à passar q.[ues]ta [e]state [...]"

29 ***Anonyme Auskunft über die Kardinäle des clementinischen Pontifikats in Österreichische Nationalbibliothek, series nova, 4267, f. 5 verso***[2]

„Sfondrato. Segue poi il sig.[no]r Card.[inal] Sfondrato chiamato per nome Paolo Camillo di famiglia Sfondrata nobiliss.[im]a di Milano, è di età di 35 anni inc.[irc]a, è

2 Die Intention der Quelle beschreibt f. 1: „A voler dir ogni particolare della vita, e costume dei Ill.[ustrissi]mi Cardinali che si ritrovan in Roma, dei quali hora io voglio suncintam.[en]te darne conto, bisognaria esser di essi molto intrinsechi, et haverli molto prima conosciuti.

di natura robusta, et porta grata ciera et mostra con tutti gintilezza, ma è giudicato che facci questo con arte, particolarm.[en]te con gl'altri Card.[inali] per haver al tempo di Gregorio 14 suo zio governato il papato non con molta satisfattione del Collegio. È huomo accorto, et sagace, nel negotiare è destro, et tiene buona maniera con chi seco tratta. Fu creato da Gregorio 14 à 18 Xbre del [15]90. Tiene un belliss.[i]mo palazzo per sua abitatione nella longara [= Via della Lungara].[3]"

30 ***Bozio, I, 1591, unpaginierte Widmung***

„Tibi verò haec, Illustrissime Cardinalis, meritò deferuntur, quòd cuncti iudicio ac probitate excellentes viri, qui te propiùs noverunt, quantus sis in illarum functionibus, optimè sciant, maximumque praedicent, & admirentur, ipse autem penitus intra eosdem parietes è plurimis effectis perspexerim, certissimoque cognorim. Et sanè conveniens omnino rationi erat, ut cui Deus ipse adolescenti, per annos cinque me advigilante, omnium virtutum semina iam tum germinantia, & in optimos fructus efflorescentia caelestis providentiae manu in sinu nostrae Congregationis inseverat, eidem in tanta excelsitate constituto & ad Ecclesiae Christianae gubernacula confidenti, earumdem virtutum, quarum maturos ac nobilissimos fructus edere in dies pergis exempla à Catholicis relicta, & à nobis adversus impios quosuis hic descripta dedicarentur. Sic enim quadam divinitatis aeternae singulari cura, & consilio tot annorum diurni nocturnique, nostri sudores Amplitudini tuae nunc per me Congregationis illius quamvis officio Rectorem, meritis tamen ultimum ut in tanti patrocinij tutela conquiescant, exhibentur. Amori praeterea in nos tuo quid non à nobis debetur, ac iure offertur, ac datur? Hoc igitur qualecumque munus excipe illa benignitatis plenissima mente, qua cunctis placere & gratificari soles: quod quidem, si materiam tractationis, aut animum donantis tibi amplissima quaeque meritò cupientem respicias, non poterit non esse maximè iucundum. Deus autem supplicationes nostras è caelo exaudiens largissimè in te divinissima quaeque semper effundat."

31 ***Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter***

„1575. 2. Marzo. A Monsig.[no]r Cesare Speziano Prot.[onotario] Apost.[olico], Roma. Il Card.[inal] di S.[an]ta Prassede [= Carlo Borromeo], da Milano. Mi piace, che sia giunto il Conte Ludovico Gallarato, e che si goda le stanze di S.[an]ta Prassede deverà esservi

---

Ma per non volermi molto dilatare in questo ragionam.[en]to, diro solam.[en]te il nome, cognome, et la patria loro, et da qual Pontefice sono stati creati, toccando brevissimam.[en]te sopra la vita di ogn'un di loro." Da in der Quelle auf f. 2 recto der am 15. Februar 1595 verstorbene, 1533 geborene Kardinal Mark Sittich von Hohenems, genannt Altemps noch unter den Lebenden weilt und dessen Alter mit exakt 63 Jahren angegeben wird, müsste die Quelle, falls sie nur kleine Ungenauigkeiten beinhaltet, kurz vor dem Tode des Kirchenfürsten entstanden sein.

3 Am 12. 5. 1593 meldet ein *avviso*, Sfondrato habe den Vorgängerbau des heutigen Palazzo Corsini, den Palazzo Riario an der Lungara, gemietet. Dieser blieb sein Hauptwohnsitz wohl bis in die zweite Jahreshälfte von 1597. Siehe Frommel, 1973, II, S. 282, Nr. 11 (nach Orbaan, 1920, S. 104, Fußnote 1), und Kapitel 3.

anche il Signor Agostino Cusano, e fra pochi giorni vi sarà il Signor Baron [Paolo] Sfondrato; sarà bene, che vediate di domesticarli nell'Oratorio, e col Padre M.[esser] Filippo [Neri], e con M.[esser] Francesco Maria [Tarugi], accioche li riscaldino a pigliar la cura dell'Oratorio di Milano, e M.[esser] Francesco Maria [Tarugi] potrà incaminarsi verso Milano col Signor Agostino Cusano, che appunto partirà dopo l'Ottava di Pasqua, o col Conte Ludovico medesimo. Se in tanto sarà bisogno farà venire/ verso/ lettere dell'Abbate [Marsilio] Landriano per le stanze di Santo Antonio per l'Oratorio le procurarete."

32 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1575. 12. Mag.[gi]o. A Monsig.[no]r [Cesare] Speziano Prot.[onotaio] Apost.[olico], Roma. Il Card.[inal] di S.[an]ta Prassede, da Mil.[an]o. Con la presente mia vi deputo ad esaminare per la prima tonsura Paolo Camillo Sfondrato, pigliando in compagnia vostra uno di quei Padri di S.[an] Girolamo [della Carità] ad elezion vostra, ed esaminatolo, mi farete relazione del suo esame, perché sopra il testimonio vostro, io possa fargli spedire la dimissoria, conforme all'istanza, che me n'è stata fatta."

33 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1580. 4. Giugno. Al Sig.[no]r Card.[inal] di S.[an]ta Prassede, Milano. Cesare Speziano, da Roma. Questi Padri, e particolarmente il Padre M.[esser] Filippo [Neri] hanno inteso con grandissimo loro travaglio, che'l Signor Barone [Paolo] Sfondrati non lascia via per sviare suo figliuolo, che ne piange tutto il giorno; e perciò mi hanno pregato, ch'io supplichi V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma a volerlo aiutare come sua pecorella, e Chierico soggetto a lei, ma non mostri di sapere cosa alcuna di quà, che si faria come inimicizia implacabile."

34 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1580. 16. Giugno. A Monsig.[no]r Cesare Speziano Prot.[onotaio] Apost.[olico] Roma. Il Card.[inal] di S.[an]ta Prassede [= Carlo Borromeo]. Quel figliuolo del Barone [Paolo] Sfondrati desidera bene dal Padre alcune sodisfazioni, che è dovere, ch'egli le abbia; ma per alcune lettere, che ha intercette il Barone, che il figliuolo scriveva a Roma, parmi di vedere, ch'egli si lasci trascorrere alle volte in un affetto o fervore troppo inordinato, in che egli ha bisogno di essere aiutato da codesti Padri, li quali potranno più d'ognuno in tenerlo moderato, sebbene ne anche per questo acquisteranno cosi facilmente l'animo del Signor Barone."

35 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1580. 25. Giugno. Al Sig.[no]r Card.[inal] di S.[an]ta Prassede [= Carlo Borromeo], Milano. Cesare Speziano, da Roma. Quanto al figliuolo del Sig.[no]r Barone [Paolo] Sfondrati credo io, che non abbia tutta quella discrezione, che bisognaria, e che non è propria di quell'ettà [sic]; ma certo suo Padre non ha egli ancora quanto bisognaria, e se ha alcun disgusto del figliuolo, egli medesimo se l'è guadagnato, ed è entrato ormai in canzone e favola di molti, essendosi il poveretto lasciato cosi acceccare dalla mala sodisfazione che ha di questi Padri, che ne ha riempito tutta Roma con sue lettere, ed

ogn'uno gli da il torto, perché veramente egli è quello, se pur vi è errore, che si è diportato male, e col figliuolo proprio, e con loro /verso/ che glielo hanno allevato, e cavato fuori di quella profunda e mala usanza, nella quale era, quando venne quà."

36 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1580. 26. Giugno. Al Sig.[no]r Barone [Paolo] Sfondrati. Il Card.[inal] di S.[an]ta Prassede [= Carlo Borromeo], da Groppello. Illustre Signor come Fratello. Ho letto la lettera, che V.[ostra] S.[ignoria] mi lasciò del Padre Filippo [Neri], quale rimando con questa, e mi par molto a proposito per il bisogno del Signor Paolo Camillo suo figliuolo, e che sia bene, gliela facci pervenire nelle mani."

37 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1580. 8. luglio. A Monsig.[no]r Cesare Speziano Prot.[onotaio] Apost.[olico] Roma. Il Card.[inal] di S.[an]ta Prassede [= Carlo Borromeo]. Il Baron [Paolo] Sfondrati si è ben lasciato trasportare troppo da certo affetto del Mondo verso suo figliuolo, massime mostrando cosi poca sodisfazione di codesti Padri. Ma alla fine mi par che sia venuto a condizioni oneste, contentandosi che'l figliuolo attenda a quegli studi che più gli saranno a grado, che non s'intrichi in badie prelature benefici, ne altre cose simili, che sia fuor di casa, ma in luogo a sodisfazione del Padre, dove più li piacerà e possa stare ritiratamente, come egli vorrà lontano dai pericoli del Mondo. Vi resta solo questa differenza, ch'egli è tutto fisso in quel pensiero di tornare costì a vivere/ verso/ nella casa di S.[an] Girolamo [della Carità]; il che poiche in fatti è tanto abborrito dal Barone, è pur debito della pietà del figliuolo verso il Padre a mio giudizio non disgustarlo in cosa simile, avendo, come ho detto, nel resto ogni cosa secondo il suo desiderio. Ma egli è tanto amatore dello spirito proprio, e si lascia trasportare tanto da un'affetto non bene ordinato, facendo anche professione, che cosi sia voluntà di Dio, e che Iddio gli abbia mostrato questo, e in somma mi par di vederlo molto tentato, e facile a traboccare in qualche inconveniente d'importanza; onde egli ha molto bisogno di essere aiutato, ne vedo, che nessuno possa aiutarlo più che codesti Padri, e già ho visto per una lettera, che scrive a lui il Padre M.[esser] Filippo [Neri] a proposito."

38 *Archivio dei Padri Filippini, A IV 21, nicht numerierte Einzelblätter*
„1580. 23. luglio. Al Sig.[no]r Card.[inal] di S.[an]ta Prassede [= Carlo Borromeo]. Cesare Speziano, da Roma. Quanto al figlio del Sig.[no]r Barone al sicuro, che questi Padri non se ne curano che ritorni, perché da lui, secondo che essi dicono, non ne hanno avuto se non travagli grandi, ed in ricompensa male sodisfazioni del Padre suo; e se non avessero compassione al giovine, che mostra cosi buona inclinazione a questo luogo, certa cosa è, che non l'accettariano mai, se non per comandamento di chi può comandare. Ne mi pare, che il giovine meriti ripresione, sebben contra voglia del Padre desidera di ritornar qua, perché egli si deve ricordare, che qui ha acquistato la salute per dir cosi, essendo/ verso/ che quando vi venne, era in tanto mal stato, che puzzava da ogni parte per li mali costumi suoi, e suo Padre istesso lo sa, e perciò egli forse deve sperare con probabili dimostrazioni di conservarsi sano con li medesimi mezzi, con li quali acquistò la salute."

39 ***Sansedoni, 1611, unpaginierte Widmung an Kardinal Girolamo Bernerio***

„S'aggiungono a ciò altri favori ancora da lei ricevuti, e spetialmente quando si degnò consecrarmi Vescovo di Grosseto il dì 26. di Novembre 1606 in Roma nella Chiesa di S.[anta] CECILIA gloriosa, la Domenica infra l'ottava della festa di questa benedetta Santa, la quale è in particolar divotione di tutto l'ordine di S.[an] Domenico, e mia principale Avvocata dopo la sacratissima Vergine Madre di Dio; [...]"

40 ***Francesco Vanni an Kardinal Federico Borromeo, undatiert und ohne Ortsangabe, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, G. 188 inf. 7, c. 10 b***[4]

„Del ritratto di S.[an] Bennardino [sic, = Bernardino da Siena] non mi trovo maggior certezza che di quel gia fatto in gioventu. Di quello che si trova all'Osservanza mi referisco a quanto V.[ostra] Ecc.[ellenz]a mi disse: è sicuriss.[im]o mà in sua vecchiaia[.] di Brandano [= il beato Bartolomeo da Petroio] cie [= ci è] la medaglia che [h]a m[esse] r Anselmo nepote di d.[ett]o B[r]and.[an]o e io mene ritrovo una bozza colorita dalla qual e stato cavato piu copie che era in mano del S.[igno]r Sergardi[.] Del B.[eat]o Ambrogio Sansedoni cene [= ci sono] molti antichi che dicano esser il suo ritratto e particolarmente quel ne lo stendardo della confragia [= confraternità] di d.[ett]o Be.[at]o, ma non [h]ò certezza [sul margine: di qu.[est]o non mi assicurario][.] Del Beato Giovan Colombini mi referisco a quello [che] disse M.[esse]re Alessandro che si ritrovi a S.[ant']Abondio[;] io non l['h]o mai veduto. Hò parlato con il S.[igno]r Pamfilo Colombini Dott:[o]re cocava:[lie]re et in somma non haviamo cosa che si possa ricever per certa[.] Del fondatore di Monte Oliveto [= il beato Bernardo Tolomei] andai a posta per servitio di q.[uest]o e fummi fatto ricopiare uno antico che sta in S.[anta] Scolastica dove comincio d.[ett]a religione qual detti alla stampa. Di altri non mi ricordo e di q.[uest]i nominati non so ci sia altra securta che per traditione o cognietture[.] D.[i] S.[ua] Ecc.[ellenz]a m.[olt]o Mag.[nifi]ca Serv.[ito]re aff.[ettuosissi]mo Fran.[ces]co Vanni p.[ittor]e".

41 ***Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 66***

„Ma [Francesco Sfondrato] prima nello stato secolare fù Governatore di Siena per Carlo V. Imperatore, nel che si obligò talmente gli animi de'Sanesi con la sua bontà, ch'eglino per publico decreto il dichiararono Nobile Sanese con tutti i suoi descendenti, il primo de' quali fù Papa Gregorio [XIV] suddetto."

42 ***Rivola, 1656, S. 48***

„Ma Federico, che dall'haver più volte con attento studio rimirata la vaga ed ammirabile dispositione del bell'edificio del Collegio Borromeo, ed insieme ammirato il raro ed eccellente ingegno dell'Architetto, la cui pellegrina maniera di disegnare sì degnamente rispose al suo nome, che tra tutti gli architetti egli solo fù il Pellegrino, s'accese per modo nell'amore dell'Architettura, che nello studio di quella pose particolar diligenza, destandone con l'esempio suo ancor negli altri un ardente desiderio. E chi sà che infino

4 Erwähnt und interpretiert in Jones, 1993, S. 186-187 sowie S. 204, Fußnote 69, welche jedoch lediglich auszugsweise den letzten Satz des Briefes publiziert.

da questa sua giovanil'età non si formasse nell'intelletto di lui l'idea ed esemplare di que' magnifici edificj, ch'egli suscitò poi nell'età più provetta, e de' quali più diffusamente diremo parlando delle fabbriche da lui suscitate?"

43 ***Achille Gagliardi an Niccolò Sfondrato, Mailand, den 11. Mai 1588, in: BAV, Vat. lat. 12 486, f. 195 recto***[5]

„Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo S.[igno]r mio Colend.[issi]mo.
Non posso contenermi di non mi rallegrare con V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma della gran mutatione spirituale che ha fatto il S.[igno]r Abbate [Paolo Camillo Sfondrato] suo nipote, et del gran profitto et progresso che fa di continuo nel medesmo spirito; di che venga che molti giorni siano che me ne sono accorto, ho però voluto differir sin'hora di farne con lei quest'uffitio di congratulatione, per far buona prova di questo suo spirito, et poterne fondatamente poi far tal giuditio, che ne potessi anco assicurar altri, et massime V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma come hora faccio; io ne posso parlare non a caso, poi che si è posto in tutto nelle mie mani, ha fatto li essercitij spirituali, et continua a conferir meco tutto il suo interiore, et V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma si può con questo assicurare della verità di ciò che le dico, et è, che N.[ost]ro S.[igno]re interiormente l'ha tocco con tanta vemenza di spirito/ verso/ di annihilatione, et di conformità col suo divin volere, ch'io ne resto stupito; parlo di quel spirito del quale ha empita tanti fogli quella s.[an]ta anima di Donna Battista [da Varano], et li ha publicati al mondo sotto il nome et la protettione di V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma; et oltre di lei vi sono anco dell'anime che forse più altamente ne sono da Dio instrutte; et oltre che il S.[igno]r Abate sopra di questo ha ricevuti lumi interni tali, et tanti che sono atti a far maravigliar chi li sapessi; quello che a me da magior sodisfattione, è che nelli affetti interni, et nelle sue attioni, si come è, cosi si mostra l[']a davero moderati, resignato, et del tutto abnegato di se stesso; ne basterei a dichiarar a V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma quanto sia lontaniss.[im]o da ogni ambitione, pretesto, interesse, et proprietà, fuori delle cose spirituali, et come non si cura prorsus di niente, se non di esseguire in se il divin volere. V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma lo creda, poiche sa ch'io non gli parlerei in questo modo, se cosi non fossi, anzi si assicuri ch'io non basto con parole, ad esprimer l'altezza dello spirito alla quale questo S.[igno]re in spatio d'un anno è arrivato, et in-/ f. 196 recto/ sieme ne godi et giubili in Dio, et sappia ch'io oltre il contento che ne ho per tanti buoni rispetti, l'ho grand.[issi]mo per esser suo nipote, et poter a V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma hora testificar di cosi miracolosa impressione di perfettione di spirito, che il S.[igno]r in quell'anima và di continuo facendo; di che non si po' sperare se non nella Chiesa d'Iddio notabil frutto nelle anime. Tutto questo mi ha dettato un'abondanza di affetto, et amore verso di V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma per il quale desiderandole gratitudine, come fà chi ama molto, et conoscendo che a questo S.[igno]re suo nipote il S.[igno]r ha communicate tante gratie, non ho potuto contenermi di fargliene parte con questa mia, accio ne riceva quel contento ch'elle meritano, et che

5 *Ibidem*, f. 197 verso: „XI di Maggio. Del P.[adre] Achille Gagl.[iard]i sopra l'Abate;/ All'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo S.[igno]re il Cardinal di Cremona mio S.[igno]r Colend.[issi]mo Roma". Angezeigt und teiltranskribiert in Càstano, 1957, S. 357.

si deve a V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma la quale mi persuado che ami molto piu il nipote in Domini che secondo la carne; piaccia all'infinita bontà di dar a V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma molte simili contentezze, quali della medesima bontà le prego, et le bascio [= bacio] le mani. Milano XI. Maggio. [15]88.
Di V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma
Servo in Cristo Achille Gagliardi"

44 ***Paolo Camillo Sfondrato a Ortensio Grillenzone, Vimercate di Milano, den 27. Oktober 1587, in: BAV, Vat. lat. 12 486, f. 132 recto***[6]

„Molto R.[everendo] S.[igno]re.
[…] Circa all'accompagnare uno de noi altri il Car.[dina]le [Niccolò Sfondrato] un pezzo avanti, et anco sin'a Roma per noi sarebbe questa grazia molto segnalata; ma V.[ostra] S.[ignoria] deve ben sapere p.[rim]a di adesso; quanto lontano sia S.[ua] S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma da/ verso/ questi compimenti, et quanto a me ho duol.[o]r qualche volta, che il Car.[dina]le per molto che amassi i suoi Parenti, non verebbe mai in mostrargli quest'amore apparentem.[ent]e ma solam.[en]te in sustantialibus, et in questi casi credo che la pietà, et zelo di S.[ua] S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma lo farebbe anco misurato, et molto limitato; et quanto a me ho gustato sempre questo spirito del Car.[dina]le perche in fine certe tenerezze s'hanno a fuggire da ogni persona, ma più da ecclesiastici, anzi quello che in altri sarebbe dovere, et legge di buon creanza molte volte è imputato a loro a troppo affetto. Si che per adesso S.[igno]r Grillenzone mio non pensiamo a vederci, […] Da Vim.[erca]te a 27 di 8bre 1587.
Di V.[ostra] S. [ignoria] Aff.[ettuosissi]mo per ser.[vir]la l'Abb.[at]e Sfondrato"

45 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 631 recto***[7]

„Di Roma à di V. di Decembre [15]90. […] S.[ua] S.[anti]tà ha tre Nepoti carnali, un de quali è l'Abbate Sfrondato [sic] di età di 38 anni [sic], che sarà Car.[dina]le, et dui altri laici/ f. 631 verso/ che fanno professione de soldati con diversi parenti, ma più à longe, tra quali è il Marchese di Este [= Filippo d'Este], […]"

46 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 645 recto***[8]

„Di Roma à di 12 di Decembre [15]90. […]/ f. 645 verso/ Il Car.[dina]le Altemps [= Mark Sittich von Hohenems] ha mandato ad incontrare l'Abbate [Paolo Camillo] Sfondrato Nipote del Pontef.[ic]e, si come da poi ha fatto S.[ua] S.[anti]tà spedendo il Caval.[ie]re Nicolini famigliare del Car.[dina]le [Francesco] Sforza con ordine, che se ne venghi per la via di Loreto lasciando quella di Toscana, et quelli, che cognoscono il sud.[dett]o Abb.[at]e tengono, che debba riuscire di gran valore, et governo, non meno che prudente, et accorto, conosciuto beniss.[im]o dal Re Catt.[oli]co per essere stato

6 Für den Adressaten, siehe *ibidem*, f. 133 verso: „Al molto R.[everendo] S.[igno]r hon.[oratissimo] Il S.[igno]r Hortensio Grillenzone. Da Vimercate di Milano Alli 27. d'Ottobre 1587 Dall'Abb.[at]e Sfondrato." Angezeigt und teilweise transkribiert in Càstano, 1957, S. 357.

7 Hinweis in Càstano, 1957, S. 386, Fußnote 170.

8 Hinweis in Càstano, 1957, S. 387, Fußnote 178.

Ministro presso quella M.[aes]tà et trattato seco parecchi anni; Ha di più S.[ua] B.[eatitudi]ne mandato à chiamare il P.[ad]re Ger.[ma]no Feri Teatino da Bari, che stà in Cremona con cui S.[ua] S.[anti]tà stava le hore intiere nella sua chiesa à ragionare di cose spirituali, et si crede lo voglia presso di se per consultare de casi di conscienza. Ha di più S.[ua] S.[anti]tà fatto chiamare il Marchese [Filippo] d'Este suo parente dicesi per farlo generale dell'armi di S.[an]ta Chiesa, et dargli altri carichi principali conforme alla grandezza di S.[ua] Ecc.[ellen]za, […]"

47 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 652 recto*[9]

„Di Roma li 15. Decembre 1590. [...]/ f. 652 verso/ [...] Il Cardinal Altemps [= Mark Sittich von Hohenems] mandò ad incontrare l'Abbate [Paolo Camillo] Sfondrato Nipote del Papa, si come hà fatto [Cardinal Francesco] Sforza con saputa di S[ua] S[anti].tà et se ne viene per la via di Loreto lasciando quella di Toscana. Hà di più S.[ua] B.[eatitudin] e mandato à chiamare il P[ad]re Geronimo Feri da Barri [sic, = Bari] Theatino, che stà in Cremona, con cui S.[ua] S.[anti]tà stava le hore intiere à ragionare di cose spirituali, et si crede che lo voglia da se, per consultare de' casi di conscienza per essere huomo di molte lettere, et si dice anco, che habbia fatto chiamare il Vescovo Panicarola [= Francesco Panigarola], et il Marchese d'Este [= Filippo d'Este[10]], la cui sorella [= Sigismonda d'Este] fù moglie del Baron Sfondrato [= Paolo Sfondrato], et forse tra i Purpurati sarà questo Marchese, poiche non vorrà procurare il Capello per il suo primogenito per non lo privare di quella speranza, che può havere dell'Investitura di Ferrara, […]"

48 *Botschafter Arnaud d'Ossat an Königinwitwe Louise de Lorraine aus Rom am 18. Dezember 1590, in: Ossat, 1698, I, S. 38-39* (*Briefnummer VI*)

„Cependant on dit, que de trois neveux, fils de son frère, que N.[otre] S.[eigneur] [le] P.[ape] a, il en fait venir l'un, qu'on apelle l'Abbé [Paul] Sfondrat; & qu'il veut le faire Cardinal cete semaine, & le faire Chef du Conseil, qu'on apelle ici *Consulte*, & lui commetre encore la charge ou surintendance de la Secretairie."

49 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 663 recto*[11]

„Di Roma à di XIX. di Decembre 1590 […] Questa mat.[tin]a è stato concist.[ori]o [...], et da poi è stato creato Car.[dina]le l'Abb.[at]e [Paolo Camillo] Sfrondato [sic] Nepote di S.[ua] S.[anti]tà et allievo de Padri della Chiesa nuova, à cui è stato spedito, che si trattenga fuori, che se gli mandarà la berretta, […]"

50 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 654 recto*

„Per lettere di Milano di XII. Xbre 1590. S'intende, che l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Abbate [Paolo Camillo] Sfondrato il detto giorno partì per queste bande da quella Città con dieci poste, al quale Nostro Sig.[no]re hà scritto, che lui solo se ne venga; et il S.[igno]r

9 Hinweis in Càstano, 1957, S. 386, Fußnote 166 und S. 387, Fußnote 178, und in Pastor, X, 1926, S. 535, Fußnote 5, mit allerdings heute unzutreffender Seitenzahl.

10 Filippo d'Este traf am 8. Januar 1591 in Rom ein. Vgl. Càstano, 1957, S. 386, Fußnote 169.

11 Hinweis in Càstano, 1957, S. 387, Fußnote 179.

Conte Hercole, et il S.[igno]r Don Franc.[ces]co fratelli aspettaranno sin à nuovo avviso di N.[ostro] S.[igno]re."

51 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 668 recto*[12]
„A 22 di Decembre 1590 [...]/ f. 669 verso/ Giunse qua hier sera il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfrondato [sic] incontrato un pezzo fuori di Roma da X Car.[dina]li, Amb.[asciato]re di Savoia, et da altri S[S].[igno]ri, et in Palazzo, ove è alloggiato, da gli Amb.[asciato]ri di Spagna, hebbe da S.[ua] S.[anti]tà la berretta, et q.[ues]ta mat.[tin]a il conc.[isto]ro pub.[bli]co, et il cappello con le cerimonie solite, [...]"

52 *Bartolomeo Dardano,* Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1086, f. 62 recto*
„Di Roma 21. Febraro 1618 [...] Lunedi matt.[in]a nella Chiesa della Minerva dalli Card.[ina]li della Cong.[regazio]ne del S.[an]to Uff[izi]o furono fatte l'essequie all'ultimam.[en]te morto Card.[ina]le S.[anta] Cecilia le cui vacanze non sono ancora state proviste, et solo fin hora sono state date la Prefett.[u]ra della Signat.[u]ra di gratia et la protett.[io]ne delli monaci olivetani al S.[igno]re Card.[ina]le [Scipione] Borghese [...]"

53 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1086, f. 75 recto*
„Di Roma 3. Marzo 1618 [...]/ f. 76 recto/ La Protett.[io]ne che haveva il già Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato della Chiesa, et monasterio di Santa Cecilia in Trastevere suo titolo è stata data al Card.[ina]le Mellino Vicario [= Giovanni Garzia Millini]."

54 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1086, f. 98 recto*[13]
„Di Roma li 17. di marzo 1618. [...]/ f. 99 verso/ [...] la protettione che haveva il morto Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato della Chiesa di Santa Agnese fuori di Porta Pia [= Sant'Agnese fuori le mura] è stata data da Sua Santità al Cardinale [Fabrizio] Verallo."

55 Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 131, nicht numeriert*
„Di Roma à di 16. di Gen.[na]ro 1591. Concistoro di lunedì [= 14 gennaio 1591]. Fù dato l'anello al Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato col titolo di Santa Cecilia che aveva il Papa suo zio et apertagli la bocca et dato di più il Pallio all'Arciv.[escov]o di Salerno [= Mario Bolognini]."

56 *„Cronica del Ven.[erabi]le monasterio di S.[an]ta Cecilia di Roma", in: Venerabile Monastero di Santa Cecilia, Rom, nicht-inventarisiertes Manuskript, f. 30 verso*
„L'anno della nostra salute 1590 l'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Cardinale [Niccolò] Sfondrato nostro titolario fu creato papa alli 6 di Xbre il giorno di S.[an] Nicola./ Era il 3.o anno dell'Abb.[adessa]to di D.[onn]a Carubina [= Cherubina] Cardelli

12 Hinweis in Càstano, 1957, S. 387, Fußnote 180 (allerdings auf f. 669 recto).

13 Als Protektor von Sant'Ambrogio al Corso wird Odoardo Farnese als Nachfolger Sfondratos gewählt (*ibidem*, f. 110 verso; Datum auf f. 108 recto).

la quale insieme con tutte le monache ne intese grandiss.[im]a allegrezza e ne fecero molta festa[;] furno abruciate delle botte et accesi molti lumi sentendosi per il cortile grandiss.[im]o strepito di trombe è [sic] tamburri./

Le tempore seguenti doppo S.[an]ta Lucia Sua Santità fece suo nepote [Paolo Camillo Sfondrato] Cardinale dandoli il suo titolo di S.[an]ta Cecilia [in Trastevere]./ Detto Ill.[ustrissi]mo essendo molto devoto di q[ue]sta gloriosa S.[an]ta l'accetto con singolar allegrezza et devotione./ L'anno 1591 fu eletta Abb.[adess]a nel n[ost]ro mon.[aste]ro la già detta R.[everend]a M[ad]re D.[onn]a Placita Ambroscini, alli 6 di Gennaro./

Alli 25 di Gennaro, che fu la Conversione di S.[an] Paolo l'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Cardinale piglio il possesso./ Fu accomodata la chiesa, con superbissimi ornamenti, et in particolare furno parate tutte le colonne di panni di broccato, è [sic] velluto, et similmente tutta la chiesa sino sotto le grate, con molta argentaria[;] vi erano stupendi soni è suavissimi canti, di maniera che la n[ost]ra chiesa pareva il paradiso./ Venne detto Ill.[ustrissi]mo accompagnato da molti prelati è [sic] sig.[no]ri con quella grandezza conveniente allo stato suo. Arrivato in chiesa fece un poca [sic] de/ f. 31 recto/ oratione, poi andò all'altar maggiore è [sic] celebro messa con molta devotione[;] furno cantati alcuni mottetti in lode sua, doppo data la bened.[itio] ne al popolo è [sic] fatta profonda genuflessione, si parti./

Venne in parlatorio dove vi era la M[ad]re Abb.[atess]a e tutte le monache alle quali fece ample offerte, mostrando con parole lo smisurato affetto et devotione che aveva à q[ue]sto loco, et in particolare disse che non per altro aveva sempre desiderato di esser Cardinale solo per poter havere il titolo di S.[an]ta Cecilia./ Le madri ringraziarono S.[ua] Sig.[nori]a Ill.[ustrissi]ma et li domandorno la sua beneditione il quale benignam.[en]te à tutte la donò, e poi si parti accompagnato dalli medesimi Sig.[no]ri quali stavano aspettarlo al cortile, se bene fu quel giorno cattiviss.[i]mo tempo con pioggia e tempestosi suoni in modo che pareva un nuovo diluvio.

In quel tempo vennero in Roma l'Ill.[ustrissi]ma sua Sig.[no]ra M[ad]re sorella cognata con altre Sig.[no]re sue parente [sic], le quali piu volte vennero à visitare le monache, tra le quali una volta volsero vedere tutte le M[ad]ri alla porta è [sic] toccarli [sic] le mani, con tanta humiltà è [sic] amorevolezza, che tutte le madri restorno stupite, in particolare la M[ad]re dell'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale sempre stette in ginocchio (cosa veram.[en]te da stupire)[;] con l'istessa benignità volsero vedere le sorelle converse, e anco quelle che stavano in cucina[;] pregorno con ogni istanza le monache volerli [sic] dire i loro bisogni offerendosi/ f. 31 verso/ prontissime in dargli ogni aiuto possibile, vi era suor Marta una delle sorelle converse piu vecchie, la quale disse che non vi essendo fontana si pativa grandem.[en]te poi che era necessario cavarla per via di conocchia girando à torno come bestie.

Dette Sig.[no]re sentendo q[ue]sto si mossero à gran compassione, promettendo loro medesime domandar gra[tia] à S.[ua] Santità di far venire la fontana./ Gli fu anche detto che si desiderava la franchitia delle gabelle cosi per acqua come per terra. Doppo pochi giorni vennero dette Sig.[no]re à dar nova come l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale nostro titolario haveva ottenute le sopra dette gratie dal pontefice, cioe due once d'acqua e la franchitia per acqua come per terra conforme alla petitione fatta dalle M[ad]ri./ L'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Cardinale veniva spessisime

volte à dir messa è [sic] comunicava le monache, poi veniva in parlatorio dove vi era la M[ad]re Abb.[ades]sa e tutte le Madri, alle quali esortava con molta efficacia di essere vere religiose.

Morì il pontefice avendo retto il pontificato undici mesi, morì di veleno mangiando un mel[l]one che [g]li fu donato./ Tutte le monache ne intesero grandiss.[im]o dolore fecero grandi orationi per l'anima sua./ L'Ill.[ustrissi]me Sig.[no]re sue parente [sic] avanti che partissero di Roma vennero à visitare con molta amorevolezza et con mestitia et dolore da noi, si licentiorno; restando le monache piene di cordoglio./ f. 32 recto [pagina vuota]/ f. 32 verso/ Nell'anno 1594 alli 6 di gennaro fu eletta Abb.[ades]sa nel nostro Mon.[aste]ro la R.[everen]da M[ad]re D.[onn]a Carubina Cardelli[.]

L'anno 1595 à vinti [= il 20] di novembre l'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Cardinale Sfondrato n[ost]ro titolario dono al mon.[aste]ro scudi quattrocento per condurre l'acqua dalla fontana, quale concesse papa Gregorio decimo quarto, suo zio./ La sopradetta Abb.[ades]sa D.[onn]a Carubina Cardelli dette principio à far lavorare li condotti della fontana, la quale fu mandata per molti luoghi del Mon.[aste]ro et in particolare alla vigna con condotti di piombo è [sic] di pietre./ Fece fare il fontanile con le vasche con il ritorno.

In q[ue]sto tempo del 1595 il molto R.[everen]do P[ad]re David frate della Minerva di Roma essendo molto devoto di S.[an]ta Cecilia si delibero di congregare tutte le Sig.[no]re è [sic] Gentildonne romane essortandole che facessero una Compagnia di S.[an]ta Cecilia è [sic] tutte venissero processionalm.[ente] portando un calice con un velo à detta S.[an]ta[.] Accettorno volentiere la partita è [sic] di comun consenso vennero processionalm.[en]te è [sic] portorno un calice d'argento dorato et con devotione si comunicorno tutte, ma poi non seguitorno piu./ f. 33 recto/ Nota di tutte le monache che pigliorno l'habito monacale essendo Abb.[ates]sa la R.[everen]da M[ad]re D.[onn]a Carubina Cardelli [...]/ f. 36 verso/ Nel tempo che la sopradetta D.[onn]a Carubina Cardelli era Abb.[ades]sa la sacristia era [co]si piccola che non era capace di ricevere tutte le M[ad]ri, si che la R.[everen]da M[ad]re Abb.[ates]sa la fece slargare et agrandire, tutto quel spatio che è dal muro dove vi sono le pitture sino finite le scale [co]si che adesso quando le M[ad]ri vi si congregano ò per comunicarsi ò per altre attioni, vi stanno assai comodamente./ f. 37 recto/ Nell'anno 1597 alli 6 di gennaro fu eletta nel nostro mon.[aste]ro Abb.[ates]sa la R.[everen]da M[ad]re D.[onn]a Hortentia Anelli/ Nota delle fabriche et altri cose fatte dalla sopradetta M[ad]re per benefitio del Mon.[aste]ro/ [...]/

f. 41 recto/ In questo tempo del 1597 essendo Abb.[ates]sa la sopradetta M[ad]re D.[onn]a Hortentia Anelli l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale Sfondrato n[ost]ro titolario comincio à metter mano alla chiesa. Fece dipingere tutto il soffitto, et voleva far aprire tutte le finestre à man sinistra, che rispondevano in Mon.[aste]ro et per q[ue]sto effetto parlo alla M[ad]re Abb.[ates]sa facendola consapevole del l'animo suo[;] da lei fu risposto che volendo aprire dette finestre, privava il mon.[aste]ro di un dormitorio. Sentendo q[ue]sto S.[ua] Sig.[no]ria Ill.[ustrissi]ma si risolse di entrare in Mon.[aste]ro come in fatti fece[;] meno in sua compagnia il p[ad]re Mis[s]er Pompeo Paterij et ando per tutto il mon.[aste]ro[;] q[ue]sta fu la prima volta che S.[ua] Sig.[no]ria Ill.[ustrissi]ma vi entrasse, et essendo risoluto volere che dette finestre si aprissero le

M[ad]ri furono necessitate sgombrare detto dormitorio accomodandosi al meglio modo che fu possibile non senza molta incomodita./ Furno aperte dette finestre facendole tutte dipingere[;] fece anco lustrare tutte le figure del vecchio e nuovo testamento[;] fece dipingere l'archi e le colonne sotto le navi./

f. 41 verso/ L'anno 1598 dono al nostro mon.[aste]ro una navicella di argento indorata piena di reliquie./ Fece fare una testa di argento nella quale vi mise la testa di S.[an] Tiburtio, è la mando qui, in mon.[aste]ro./ Tutte le M[ad]ri ne intesero estrema alegrezza è [sic] fu da loro ricevuta con molta devotione.

Era grandiss.[im]o il desiderio che S.[ua] Sig.[no]ria Ill.[ustrissi]ma aveva di sapere se il corpo di S.[an]ta Cecilia stava nella nostra chiesia et à q[ue]sto effetto spesse volte veniva in parlatorio e con istanza domandava alle m[ad]ri maggiori, se vi era alcuna di loro che gl'ne sapesse dar notitia./ D.[onn]a Carubina Cardelli e D.[onn]a Martia Branconij quale [sic] erano le M[ad]ri piu antiche di q[ue]sto n[ost]ro mon.[aste]ro davano speranza à detto Ill.[ustrissi]mo che senza dubio l'aria [= l'avrebbe] trovata, et in particolare D.[onn]a Martia quale disse che detto corpo stava sotto l'altar maggiore, dentro un pilo di marmoro e dentro à detto pilo vi era una cassa di piombo e dentro detta cassa di piombo vi era una cassa di cipresso nella quale stava il corpo di S.[an]ta Cecilia. Disse ancora che sopra al già ditto pilo di marmoro, vi stava la lapida/ f. 42 recto/ che chiudeva il pilo[;] il Sig.[no]r Cardinale con attentione stette à sentire il tutto, e poi disse dove lei haveva saputo q[ue]sto. Lei di novo l'assicuro che non avesse dubbio alcuno, poi che cosi giusto come la ripose papa pascale stava[;] detto sig.[no]re si consolo alquanto, ma tuttavia dubitava di non la trovare.

L'anno 1599 si risolse far cavare sotto l'altar maggiore, ma non trovando niente stava oltra modo adolorato. Venne in parlatorio e parlo alle gia dette M[ad]ri le quali insieme con la R.[everen]da M.[ad]re Abb.[ades]sa li fecero animo con dirli che erano secure che vi era et che indubitatamente l'averia trovato./ Detto Ill.[ustrissi]mo spinto dall'ardente desiderio che sentiva, si risolse, di novo dar fine all'incominciata impresa, tanto si cavo che si trovorno dui pili di marmoro coperti[;] in uno vi erano li dui papi cioe San Lutio [I] e S.[an]to Urbano [I], et nell'altro ve n'erano tre cioe San Valeriano, S.[an] Tiburtio e S.[an] Massimo, doi corpi con la testa tagliata e uno con la testa attaccata al busto[;] la testa di S.[an] Valeriano vi stava, ma quella di S.[an] Tiburtio l'avevamo noi come gia si è detto.

L'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale venne con grande allegrezza in parlatorio dando nova alle M[ad]ri del tesoro che aveva trovato ma non appieno satisfatto per non aver trovato il corpo della sua/ f. 42 verso/ S.[an]ta Cecilia. Le Madri di novo li dissero che stava proprio sotto l'altare[;] S.[ua] Sig.[no]ria Ill.[ustrissi]ma fece levare la lapida di sopra l'altare credendosi che stesse li dentro[;] sotto detto altare vi era una porticella come una finestra e di continuo vi ardeva una lampada./ Fece cavare li proprio dove le monache avevano detto e poco cavorno, che cominciorno à scoprire il pilo. Subito S.[ua] Sig.[no]ria Ill.[ustrissi]ma venne annuntiare si bona nova alle Madri con indicibile allegrezza dise [sic] che credeva haver compito il suo desiderio./

Poi torno in chiesa e trovo che il pilo era tutto scoperto e sopra vi era una lapida molto bella con alcune lettere che narravano tutto quel che vi era./ Attorno la lapida e dentro al pilo vi erano molte foglie di cedro le quali erano si fresche che pareva che

all'hora vi fossero state messe, le persone che stavano in chiesa le pigliorno per devotione./ L'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]re Cardinale scordatosi delle grandezze cardinalitie vinto dall'estrema allegrezza che sentiva nell'animo, avendo presente quel tesoro da lui con tanta ansieta cercato à guisa di un zappaterra ò manuale stava tra la terra intrigato. Trovo à punto/ f. 43 recto/ il corpo della santa stare giusto come l'aveva riposto Papa Paschale è come li avevano detto le madri cioe dentro il pilo di marmoro la cassa di piombo e dentro quella di piombo una cassa di cipresso dove stava il santiss.[im]o corpo di S.[an]ta Cecilia[;] e indicibile il gaudio singolare che detto Sig.[no]re mostrava abbracciando e baciando detta cassa con quella devotione che imaginar si possa./

Subito la fece portare al confessionale[;] e q[ue]sto fu alli 21 di ottobre l'anno 1599 ha hore 21 di giovedi il giorno di S.[an]ta Orsola[;] li S.[an]ti furno trovati il mercordi precedente à hore 22./ Stando quel santiss.[im]o corpo al confessionale S.[ua] Sig.[no] ria Ill.[ustrissi]ma fece levare la piastra del finestrino restandovi solo la ferrata accio le monache potessero vedere e godere quel pretioso tesoro, vi stavano accesi molti lumi e le madri vi andavano ha quattro ò cinque per volta facendovi devota oratione di giorno e di notte e cossi [sic] se seguito ha fare tutti quelli giorni che detto corpo vi stette non vi restando ne inferme ne convalescente che non vi vigilassero in oratione./

f. 43 verso/ L'istesso giorno che fu trovato il corpo di S.[an]ta Cecilia mori D.[onn]a Pauola Menichelli romana, la quale non fu mandata in chiesa in sino la sera à notte./ Il giorno seguente fu sepolta la matina à boniss.[i]ma hora. Non furno celebrate le messe de morti per la solennita che si faceva in chiesa./ Quando fu trovato detto corpo vi si trovo il viceregente il quale era stato mandato dall'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]re Cardinal [Girolamo] Rusticucci Vicario di N.[ostro] S.[ignore] per esaminare le monache; detta esamina fu fatta à tutti i monasterij di Roma et in quel tempo tocco farsi al nostro mon.[aste]ro[.]/

L'Ill.[ustrissi]mo N[ost]ro Sig.[no]re Cardinale fece intendere al Pontefice Papa Clemente VIII che all'hora S.[ua] S.[anti]ta stava à Frascati./ Il giorno seguente che fu trovato il glorioso corpo di S.[an]ta Cecilia il quale stava nel confessionale il Sig.[no]re Cardinale fece mettere una ferrata grande li giusto dove stava l'altar di S.[an] Pietro et vi fece attaccare tre lampade con molti lumi./ L'istessa matina venne l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinal [Cesare] Baronio/ f. 44 recto/ mandato da S.[ua] S.[anti]ta il quale entro nel camerino ò confessionale è con molta devotione è riverenza adoro quel santiss.[im]o corpo stando sempre in ginocchio spargendo abbondantiss.[im]e lagrime restando pieno di stupore è maraviglia mostrandola l'Ill.[ustrissi]mo N[ost]ro Sig.[no] r Cardinale; ma detto Ill.[ustrissi]mo stava con gran timore è tremore non assicundendosi toccarla./

Doppo seguiti venirvi cardinali vescovi prelati sig.[no]ri ambasciadori, in somma vi concorse tutta Roma./ Non si poteva serrare le porte della chiesa sino ha due ò tre hore di notte per il gran concorso del popolo./ La settimana seguente che fu trovato il corpo di Santa Cecilia venne S.[ua] S.[anti]ta nella nostra chiesa et essendo dal N[ost]ro Ill. [ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale menato nel camerino dove stava quel pretioso tesoro S.[ua] S.[anti]ta stando in ginocchio l'adoro con quella devotione è riverenza magiore che si puo imaginare spargendo abondantiss.[im]e lagrime./ Vi stette per spazio di due

hore con maraviglia è stupore guardando quel santiss.[im]o corpo mostratoli dal N[ost]ro Sig.[no]r Cardinale il quale doppo lo meno sotto l'altar magiore è li mostro li cinque corpi santi cioe/ verso/ S.[an] Tiburtio Valeriano è Massimo; et li dui Papi Urbano è Lutio. S.[ua] Santita l'adoro con gran devotione non toccandone ne pigliandone niente./ In quelli giorni furno liberati alcuni spiritati dalla S.[an]ta quali spiritati stavano alla ferrata dove si vedeva detto corpo./

Alli 7 di 9bre l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale fece intendere à Cardinali Principi è Sig.[no]ri che in quel giorno la voleva mostrare [mostrare] à tutti./ Fece portare quel santiss.[im]o corpo alla tribuna per farla vedere facendovi assistere la guardia del papa cioe i svizzeri. Poi fece venire uno delli piu valenti predicatori di Roma, il quale fu il molto R.[everen]do P[ad]re Fra Pietro Scalzo homo Eccelentiss.[im]o in q[ue]sta professione [= Jerónimo de Villagrassa, *in religione* Pietro della Madre di Dio],[14] sali in pergolo et incomincio à predicare ma vi era si gran tumulto è romore che non pote seguitare poi che non si sentivano le parole./ L'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale sentendo tanto rumore fece portare il corpo della S.[an]ta al confessionale, il quale se non vi fosse stato la guardia de Sguizzeri [= Svizzeri] che li facevano ala con dificulta vi si sarria possuto portare./

In questo tempo il Pontefice fece fare una cassa di/ f. 45 recto/ argento di peso di 500 [sic, manca l'unità di misura] per mettervi il santiss.[im]o corpo di S.[an]ta Cecilia./ Il Sig.[no]re Cardinale fece fare un pilo con una lapida e lo fece mettere sotto l'altar magiore per mettervi dentro la gia detta cassa di argento che S.[ua] Santità faceva fare./ Fece anco fare due teste di argento con il busto per mettervi la testa di S.[an] Valeriano è Massimo come in fatti fece ma quando volse separare la testa dal busto di S.[an] Massimo, trovo che stava attaccata sì fortemente che non fu ordine posserla staccare, e per q[ue]sto si risolse di non ne pigliare altro che la cima della testa dove vi erano li capelli pieni di sangue, il quale dava grandiss.[im]a devotione in vederlo poi che pareva pocho tempo che li fussero date quelle mazzate in testa tanto il sangue era fresco, e vermiglio e q[ue]sta è una delle [più] belle reliquie che [ci] sia in tutto il mondo.

Tutti principi e sig.[no]ri che l'[h]anno vista sono restati maravigliati e stupiti[;] sta collocata nella testa di argento che il Sig.[no]r Cardinale fece fare à q[ue]sto effetto come già si è detto[;] poi le fece mettere in mon.[aste]ro in sieme con le altre due teste di S.[an]ti Tiburtio et Valeriano/ f. 45 verso/, dove adesso stanno riposte nel nostro coro adorate con gran riverenza e devotione dalle M[ad]ri./

Detto Ill.[ustrissi]mo dono al pontefice delle reliquie delli S.[an]ti e di S.[an]ta Cecilia. Poi che S.[ua] S.[anti]ta quando fu à visitarla non ne volse pigliar niente./ Dono similmente S.[ua] Ill.[ustrissi]ma di dette reliquie à diversi principi di Italia, non pero toccando le parti principali poi che troppo li erano care./

Il pontefice fece intendere al Sig.[no]re Cardinale che voleva far capella nella nostra chiesa; S.[ua] Sig.[nori]a Ill.[ustrissi]ma hordino che si facesse il palco et a q[ue]sto effetto fece levare dui pulpiti che stavano in mezzo la chiesa, uno à man destra e l'altro à man sinistra, quali erano di marmoro di diversi colori molto belli e vaghi da vedere. Fu finito detto palco con ogni diligenza e prestezza avendo S.[ua] Sig.[nori]a Ill.[ustrissi]ma fatto il disegno.

14 Zu Jerónimo de Villagrassa, siehe Kapitel 1. 3.

In q[ue]sto tempo che il palco si faceva il Sig.[no]re Cardinale ogni matina un'hora ò doi avanti giorno era in chiesa, diceva messa, poi dava ordine à tutto quel che si doveva fare, poi si ritirava nel Camerino ò confessionale dove vi era la sua S.[an]ta Cecilia e quivi faveva oratione insino che era giorno./ f. 46 recto/ Era tanta la frequenza del popolo in visitare quel santiss.[im]o corpo che S.[ua] Sig.[nori]a Ill.[ustrissi]ma era necessitata non si partire sino le quattro ò cinque hore di notte./

Alcune volte quando la sera vi era poca gente faceva serrare la chiesa e poi per il finestrino del confessionale mostrava quel santiss.[im]o corpo alle Madri le quali ne avevano poca consolatione poiche con dificultà la potevano vedere. Pregorno con ogni istanza S.[ua] Ill.[ustrissi]ma farli gratia di farcela vedere dalla grata di sacristia dalla quale si saria vista beniss.[im]o[;] non fu possibile ottenere detta gr[azi]a, ma un giorno avanti che detto corpo fosse riposto S.[ua] Ill.[ustrissi]ma non volse che in chiesa vi venisse alcuno, eccetto alcuni principi e cardinali accio le monache con quiete la potessero godere se bene le M[ad]ri giorno e notte vi assistevano facendovi oratione./

Venuto il giorno di S.[an]ta Cecilia furno per hordine dell'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale intimati tutti li Cardinali vescovi prelati ambasciatori sig.[no]ri in somma tutto il clero e tutta la nobilta di Roma per la Capella che si doveva fare in detta chiesa[;] similm.[en]te furno intimati li piu eccelenti musici che in Roma si trovassero[;] inanzi/ f. 46 verso/ giorno venne l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale il quale con molta devotione celebro messa et comunico tutte le Madri[;] poi ando al confessionale dove le monache stavano al finestrino piangendo dirottamente poi che tra poche hore dovevano essere assenti dalla loro cara m[ad]re. Il Sig.[no]re Cardinale sentendo il doloroso e mesto pianto delle sue figlie, mosso à compassione le consolò alquanto spargendo anche lui molte lagrime. In q[ue]sto istante venne la cassa d'argento mandata da S.[ua] S.[anti]ta[;] non tardo molto à venire S.[ua] S.[anti]ta accompagnato da tutto il clero et in un istesso tempo fu ripiena tutta la chiesa di maniera che fu cosa da stupire[;] il pontefice data che ebbe la beneditione al popolo ando alla tribuna e disse bona parte dell'offitio./

In q[ue]sto istante fu portato il corpo della S.[an]ta alla tribuna e fu accomodato, dentro alla cassa d'argento asistendovi S.[ua] S.[anti]ta mentre si accomodava./ Poi si preparo per dir messa, cominciorno i musici à sonare e cantare con tanta suavita et eccelenza che veramente la n[ost]ra chiesa pareva il paradiso. Avanti fusse finita di celebrar messa, con molte cerimonie, due cardinali cioe il diacono e subdiacono pigliorno/ f. 47 verso/ la cassa dove stava il S.[an]to Corpo et il pontefice andando processionalm.[en]te con tutto il clero misero detta cassa dentro al pilo di marmoro che gia era preparato sotto l'altare et il pontefice con le proprie mani l'aiuto acomodare./ Li Cardinali che vi si trovorno furno di numero quarantadui, questi/ [...][15]

f. 48 recto/ Torno poi all'altare S.[ua] S.[anti]ta et fini di celebrar messa[;] doppo nel ritornar in giu quando fu in mezzo la chiesa il N[ost]ro Sig.[no]r Card.[ina]le che li stava al fianco prego S.[ua] Beati[tudine] S.[an]ta di voler dare la Bened.[izio]ne alle M[ad]ri che stavano alle Grate in Coro, alla qual domanda con ogni Benignità alzo la mano e ci dono la sua s.[an]ta Beneditione./ Poi l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale

15 Siehe die Liste in Bosio, 1600, S. 164-166.

ringratio tutti quelli Prencipi e Sig.[no]ri e si licentio da loro. Le M[ad]ri/ f. 48 verso/ erano combattute da allegrezza e tristezza insieme[;] pareva non sapessero proferir parola[;] una guardava l'altra con stupore poi che à tempi n[ost]ri era successa gratia cosi singolare à q[ue]sto n[o]stro mon.[aste]ro si per essersi trovato si pretioso tesoro come si anco per vedere il pontefice con tutto il clero far capella nella nostra chiesa con maraviglioso applauso è grandezza[;] in tutto il tempo che successero le gia dette cose, mai il Sig.[no]r Card.[ina]le volse pigliare una goccia d'acqua dal mon.[aste]ro[.]/

Era cosa da stupire vedere detto Sig.[no]re si ardente in servire et honorare detta S.[an]ta[;] non pareva veram.[en]te potesse applicar[si] ad altro che in farla celebre al mondo. Alcune volte veniva in parlatorio à parlare alle M[ad]re [sic] notificandoli che gia il Sig.[no]re Idio li haveva fatto gr[azi]a di trovare il corpo di S.[an]ta Cecilia et che adesso gl'ne restava un altra da lui sommamente desiderata quale era che tutte noi sue figlie fussimo s.[an]te[;] in somma era tanta la gentilezza è benignità che q[ue]sto Sig.[no]re mostrava verso noi che sarebbe cosa impossibile poterlo espricar con parole[.]/

Tutto questo successe nel tempo che fu Abb.[ades]sa la gia sopra detta Abb.[adess] a D.[onn]a Hortensia Anelli la quale avendo/ f. 49 recto/ governato il Mon.[aste]ro per spatio di tre anni con molta providenza è satisfatione delle M[ad]ri per essersi avanzato assai si nel spirituale come temporale con il bono aiuto datogli dal Cristo p[ad]re D.[on] Domenico Migliacci all'hora confessore[;] il qual p[ad]re vi introdusse la frequenza de santi sacramenti facendo che vi fosse la s.[an]ta Comunione tutte le feste che si riguardano, le domeniche, il mercordi et venerdi, ve introdusse molti essercitij spirituali, come mortifica.[zio]ni et simili; concedeva che la satisfatione si avesse 4 volte l'anno[;] vi faceva venire a predicare i piu valenti predicatori che fussero in Roma[;] in quanto al temporale procurò che pigliassero l'habito monacale in q[ue]sto n[ost]ro monastero zitelle nate nobilmente et altre ve n'introdusse in adoratione; q[ue]sti è simili altri benefitij, fece al n[ost]ro mon.[aste]ro[;] poi essendoci stato per spatio di [lacuna nel testo] anni si amalo et si parti per pigliar un poca [sic] d'aria[;] et in q[ue]sto istante vi fu messo per confessore il p[ad]re Quintio Rossi il quale anche lui si portò bene[;] tutto q[ue]sto sucesse nel tempo che fu Abb.[ades]sa D.[onn]a Hortentia Anelli[.]/ f. 49 verso [lacuna nel testo]/

f. 50 recto/ L'anno 1600 fu eletta Abb.[ades]sa nel n.[ost]ro Mon.[aste]ro la R.[everen]da M[ad]re D.[onn]a Cherubina Cardelli essendo superiore il Molto R.[everen]do p[ad]re D.[on] Stefano Massarini/ Essendo Abb.[ades]sa la sopradetta M[ad]re D.[onna] Cherubina Cardelli l'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Card.[ina]le la venne à visitare con molta amorevolezza facendoli ample offerte, disse che voleva accomodare la chiesa et che alla festa di S.[an]ta Cecilia sperava che saria finita, poi fece un breve e devoto discorso sopra la carità et pace et ringraziata ringraziato dalla M[ad]re Abb.[ades]sa si licenziò da lei[.]/

Detto Ill.[ustrissi]mo comincio à far lavorare sotto l'Altar maggiore et fece la Grotta piu grande che non era e la fece tutta dipingere[;] vi fece quattro Altari[,] uno con il quadro di S.[an]ta Cecilia in atto moribonda[,] l'altro di S.[an]ta Caterina [d'Alessandria,] il 3.o di S.[an]ta Agnese[,] il quarto di S.[an]to Urbano [I] co' tutti li altri s.[an]ti[;] dentro à detti altari vi mise di molte reliquie, facendovi accomodare un lampadino per altare il quale vi arde giorno e notte./

Sotto le grotte inanzi l'altare di S.[an]ta Cecilia detto Ill.[ustrissi]mo vi fece fare la sua sepoltura quale sta vicina al pilo di detta S.[an]ta[;] tutta la grotta è parata di panni di seta et vi ardono del continuo molte lampade et dui candilieri di argento per altare con le sue candele accese come al/ f. 50 verso/ presente si vede. Questo loco è di tanta devozione che chiunque lo visita resta pieno di consolazione spirituale[;] spessiss.[i]me volte Cardinali e Prelati vi celebrano messa./

Poi fece accomodare li pili delli santi come li aveva trovati[;] finita la grotta come si è detto incomincio à fare accomodare l'Altar maggiore, fece indorare tutto il Ciburio in cima vi fece mettere un vaso e sopra a detto vaso vi fece mettere un Crucifisso[;] nelli quattro pizzi del ciburio vi accomodo un vaso per pizzo con due palme dorate, inanzi poi vi fece mettere un quadro hovato [= ovale] con una imagine della Beatiss.[i]ma vergine con il figliolo in braccio il quale è di maravigliosa bellezza[.]/

Fece lustrare le quattro colonne che sostentano il ciburio[.] Fece fare un tabernacolo piccolo il quale è di molta valuta per esservi oro è pietre finiss.[im]e come lapis lazoli è simili[.]/ La chiesa gia era tutta difinita come si vede[.] Poi comincio à levare le scale che stavano di qua è di la all'altar maggiore; vi fece fare li balaustri di diaspri è sopra la cornice vi sono molte pietre ovati grandi di lapis lazuli. Nella facciata che sta davanti l'altar maggiore vi accomodo sei s.[an]ti di metallo dorati cioe SS. Tiburtio, Valeriano et c.[ompagni;]/

Fece fare la statua di S.[an]ta Cecilia nell'istesso modo che la trovo et la colloco sotto l'altar maggiore come al presente si vede; congengno dui Angeli di metallo dorati quali tengano una/ f. 51 recto/ corona sopra la testa di detta S.[an]ta quale corona è stupenda essendovi di molte gioie è perle grossiss.[i]me[.]/ Sopra la seppoltura di S.[an]ta Cecilia ci sono quatro vasi dorati dui con ramistelli di fiori è doi con lampadini quali stanno del continuo accesi./ Vi sono dui candilieri di Argento avanti alla S.[an]ta nelli quali vi arde del continuo una lib[bra] di cera il giorno./ Sopra li balaustri vi sono [lacuna nel testo] candilieri di argento con li suoi tonni di sotto dorati quali medesim.[amen]te ardono del continuo.

Poi fece fare tre lampadarij grandi quali sono di maravigliosa belezza quali stanno appesi avanti la facciata dell'altar maggiore nelli quali vi pendono accese vintisette lampade di argento[.]/ Fece poi levare le due ferrate dalle cappelle et vi fece fare il muro seguito facendolo tutto dipingere[;]/

Il medesimo anno fece guastare tutti li altari et rifare di novo, dove sta l'altar di S.[an] Pietro vi stava la seppoltura di un Card.[ina]le Pollacho [= polacco] la fece levare et cavo il corpo dal pilo et lo fece posare sopra una tavola facendola mettere avanti la grata di sacrestia accio le M[ad]ri lo potessero vedere detto corpo[;] non era guasto niente et pareva poco tempo che fusse morto[.]/

Dalla banda dove sta l'altar della Mad.[onn]a vi era la sepoltura di/ f. 51 verso/ un altro cardinale tutti dui li fece portare sotto il coro et ne fece mettere uno, à man destra et l'altro à man sinistra[;] la lapide di miser martino [Salmeron] benefattor del n[ost]ro Mon.[aste]ro come di sopra si è fatto mensione stava à canto la ferrata di Sacrestia, la fece medesim.[amen]te portare sotto il coro[.]/

Poi seguito a guastare li Altari[.]/ Dove sta il ricco epulone vi stava l'altar di S.[an] Benedetto[.]/ Dove sta il figliol prodigo vi stava l'altar del santiss.[im]o sacram.[en]to[.]/

Dove S.[an] Pietro vi stava il Card.[ina]le Pollacco[.]/ Dove sta S.[ant']Agata vi stava S.[an]ta Marta è S.[an]ta M.[ari]a Madalena[.]/ Dove sta S.[an]ta M.[ari]a Madalena vi stava l'altar della Madonna[.] Dove sta la ferrata vi stava l'altar di S.[an] Bastiano[.]/ Nelli detti altari quando li guasto ci trovo molte reliquie./

Poi S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma fece edificare di novo altri altari con quadri stupendi cioe/ L'altare della Madonna/ L'altare di S.[an] Lorenzo/ L'altare di S.[ant']Andrea/ L'altar di S.[anto] Stefano nelli quali altari à tutti vi mise delle reliquie[.]/

Avanti facesse accomodare li quadri nelli altari et altre cose prima S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma le faceva portare in parlatorio accio le M[ad]ri le vedessero sapendo che ci era di gran consolazione[.]/ f. 52 recto/ Dove stava l'oratorio vi era una porticella che si entrava in un corritore à capo del quale vi stava una pietra longa et dicevano che detta pietra era il letto dove si riposava S.[an]ta Cecilia quando aveva fatto orazione. In mezo il corritore ci stava una porticella è si scendevano dui scalini dove vi era un'altarino nel quale dicevano che S.[an]ta Cecilia faceva orazione./

L'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Card.[ina]le fece buttare ogni cosa à terra facendovi levare molta terra. Si trovo il bagno di S.[an]ta Cecilia et subito detto Ill.[ustrissi]mo mando à mostrarci li Canali li quali da noi forno [= furono] visti volentieri. Poi fece fare un altare nell'istesso loco che prima vi era un altarino nel quale si dice che S.[an]ta Cecilia vi faceva orazione come sopra si è detto nel quale vi mise un quadro grande di stupenda è maravigliosa belezza.

La Capella che si chiamava della S.[an]ta Francesca Romana la fece accomodare per sacrestia, vi fece fare le finestre basse et la fini di tutte le cose necessarie cioe un armario, un par di tavole, con li suoi panni verdi, li banchi con le sue cassette, dui bacili grandi, è due caldarelle di ottone, li legni da mettere li panni per lavar le mani et alcune sedie./

A tutti li altari di chiesa, come à quello di sacrestia vi/ f. 52 verso/ fece fare li suoi parati per li giorni feriali di corame di oro in campo turchino./ Avanti à tutti li altari vi arde una lampada di argento del continuo[;] in somma questa chiesa è accomodata si bene et con tanti hornamenti che poche chiese l'aguagliano in Roma oltre poi che quotidianam.[en]te vi si celebrano messe essendo et pagati preti à questo effetto li quali anco son obligati cantare il vespero in canto fermo. Ogni sollenita è festa che nella chiesa vi è l'altare./

f. 53 recto/ L'anno 1600 l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]re Cardinale haveva ottenuto dal popolo romano che ogni anno fossero obligati donare alla chiesa n[ost]ra di S.[an]ta Cecilia un calice riconoscendola come padrona e sig.[no]ra romana et à q.[ues]to effetto volse l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Card.[ina]le che facessero la patente la quale si conserva nel archivio./

Essendo già finita di accomodare la chiesa la prima festa che si celebro di S.[an]ta Cecilia doppo che fu riposto il suo santiss.[im]o corpo l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale la sollennizo magnifica.[men]te[;] vi furno tre cori di musici delli piu eccellenti di Roma[;] accomodo con belliss.[i]mo hordine tutte le reliquie che detto Ill.[ustrissi]mo aveva sopra l'altare di S.[an]ta Cecilia./

Vi venne il pontefice papa Clemente ottavo, il quale con grandiss.[im]a devotione celebrò messa è tutto il fornim.[en]to che adopro, lo dono alla chiesa, essendo all'hora sacrestane S.[uo]ra Hortensia Anelli è S.[uo]ra Dorotea Gratiani./ Quella matina non

fu cantata la messa per rispetto che il pontefice haveva celebrato nell'altar maggiore, ma furno cantati alcuni mottetti, et li vesperi furno detti solleniss.[imamen]te con tanto concorso di popolo che era cosa da stupire./ Vi venne il senato romano à portare il calice quale posorno sopra/ f. 53 verso/ l'altare di S.[an]ta Cecilia con grandiss.[im]a devotione et riverenza[;] in quel istante li trombettieri sonavano le trombe con grandiss.[im]o strepito. L'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale ringratio detti Sig.[no]ri li quali da loro fatogli profonda riverenza si licentiorno./

L'istesso modo si è tenuto sempre in sollenizare la festa di detta S.[an]ta è di SS. Tiburtio è Valeriano et altri n[ost]ri S.[an]ti[;] la devotione che il popolo tiene à q[ue] sta n[ost]ra chiesa è cosa maravigliosa poi che non viene in Roma quasi nessuno che avanti che parti non visiti detta chiesa et in particolare principi et ambasciadori./ Sono di gran numero li voti che vengano da diverse parti del mondo, delle gratie, e miracoli fatti da detta S.[an]ta delli quali ve n'è bona quantità di argento è sin'hora arrivano al numero di [lacuna nel testo]/

L'anno 1601 l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale volse che li fr[at]elli della Compagnia di S.[an]ta Cecilia portassero la mozzetta et il capello rosso à imitazione della gloriosa vergine e martire S.[an]ta Cecilia[,] p[ad]rona di detta Compagnia[;] fece fare una statua di legno colorata, quale è assai bella è vaga à vedere; fece anco molti lanternoni è fiaccole che per essere accomodate con nova inventione erano assai riguardevoli, tutte q[ue]ste cose furno in ordine/ f. 54 recto/ per il giovedi s.[an]to[;] detto Ill.[ustrissi]mo invito molti cardinali è sig.[no]ri quali si mostravano desiderosi di essere introdotti in detta compagnia, è fu fatta una belliss.[i]ma processione./

Il medesimo anno 1600 [sic, = 1601] alli 27 di giugno l'Ill.[ustrissi]mo Sig.[no]r Cardinale fece fare la processione del Santiss.[i]mo Sacram.[en]to facendo portare sopra quattro bare fodrate di armisino bianco è rosso tutte le sue reliquie, accomodate in vasi di oro, le quali davano gran devotione in vederle[;] finita detta processione tutto il restante del giorno stettero in chiesa con grandiss.[i]mo concorso di popolo./ Nota di tutte le sopradette reliquie quali al presente stanno nel nostro monastero di S.[an]ta Cecilia/ [...]/

f. 56 recto/ L'anno medesimo del 1601 essendo Abb.[ades]sa la sopradetta M[ad]re D.[onn]a Carubina Cardelli alli [lacuna nel testo] di giugno venne l'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Cardinal Baronio mandato dal pontefice che all'hora era papa Clemente ottavo et fatte chiamare la M[ad]re Abb.[ades]sa et tutte le altre M[ad]ri in parlatorio alle quali fece sapere come sua santità haveva dato per protettore al n[ost]ro mon.[aste]ro l'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Sig.[no]r Cardinale di S.[an]ta Cecilia./

La qual nova udita dalle M[ad]ri ne intesero estrema allegrezza se bene alcune s'ne contristorno dubitando che avendo piena autorita nel n[ost]ro Mon.[aste]ro non facesse molte strettezze conforme alle parole che piu volte sua Sig.[nori]a Ill.[ustrissi]ma aveva dette./ Le M[ad]ri pregorno il Sig.[no]r Cardinal Baronio ringratiare Sua Santità in averci dato protettore et P[ad]re di tanta bontà[;] similmente ringratiorno con humil riverenza detto Ill.[ustrissi]mo della bona nova portata[;] il quale restando molto sodisfatto delle M[ad]ri promise riferire il tutto à Sua Santità, come in fatto fece."

57 ***Ruggero Tritonio, „Discorso sopra i cardinali papabili", datiert Juli 1589, in: London, British Library, Additional Manuscripts, 28 463, f. 3 verso***[16]

„Il Card.[ina]le [Niccolò] Sfondrato corre beniss.[i]mo al Papato, ma il suo continuo riso che tiene, dispiace à molti, è troppo spagnolo, poco grato alla servitù. Il Gran Duca [di Toscana, Ferdinando I de' Medici] non se ne fida, è giovane per Papa, in agibilibus val poco, non riesce nelle cose che è adoperato, hà molti parenti, Altemps [Mark Sittich von Hohenems, nipote di Pio IV] non gli sarà contrario. Spagna, et Savoia in quello che potranno lo favoriranno, si sforza vivere alla Borromea, et secondo che si dice, hà buone parole, et cattivi fatti."

58 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 681 recto***

„Di Roma li 29. Decembre 1590. [...]/ f. 681 verso/ [...] Il Cardinal [Paolo Camillo] Sfondrato comincia a sgravare il Papa di certi negotij, et si dice in particolare, che haverà la signatura del Fiat ut petitur, et di 300 persone date in nota à S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma per il numero della sua fameglia n'hà approvati solo X. et Mons.[igno]r [Guglielmo] Bastone maggior domo di S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma hà ottenuto una Badia di 800 scudi."

59 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 1 recto***[17]

„Di Roma à di 2 di Genn.[ai]o 1591 [...]/ f. 2 recto/ [...] il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, che fa riuscita ogni di migliore abbraccia i negotij et spesso è all'orecchio del Pont.[efic]e da cui gli è stata data una certa licenza di accettar presenti, ma con distintione solo da alcuni considerata p.[rim]a la qualità della persona, che dona, la causa, l'occasione, et altri particolari, et però S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma ha accettato dal Thes.[orie]ro dui cavalli da cocchio, et da altri una pelliccia, et simili, dal Gran Duca [di Toscana, Ferdinando I de' Medici] ricusò una credenza di argenti."

60 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 7 recto***[18]

„Di Roma à di V. di Genn.[ai]o [15]91 [...]/ f. 8 recto/ N.[ostro] S.[igno]re ha donato al Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfrondato [sic] tutte le sue biancarie, et guardarobba con 12 mila scudi contanti per ponersi all'ordine, et in Palazzo si fa una lista de benefitij vacati per distribuirli tra la famiglia di S.[ua] B.[eatitudi]ne."

61 **Avviso di Roma*, in: BAV, 1059, I, f. 52 recto***[19]

„A di 2 di Febraro, 1591. Con l'occasione di un memoriale presentato l'altro di dal Padre Ciaccone [= Alonso Chacón] al Papa, S.[ua] S.[anti]tà gli disse, che voleva servirsi della persona sua nella libraria Vaticana, soggiungendo, che era risoluta di ponere tutti gli

16 Identifiziert auf f. 8 verso: „luglio 1589/ Discorso sopra li Car.[dina]li Papabili/ Del [Ruggero] Tritonio [1543-1612] sec.[reta]rio del Car.[dina]le di Mundovi."

17 Hinweis in Càstano, 1957, S. 387, Fußnote 180.

18 Teilweise zitiert in Càstano, 1957, S. 438 und Fußnote 513.

19 Publiziert in Baumgarten, 1910, S. 93 als f. 52 verso.

affari temporali del Papato in mano del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, et S.[ua] B.[eatitudi]ne attendere solo allo spirituale, […]"

62 ***Andrea Avellino an Sigismonda d'Este am 7. Februar 1591* (*Auszug*), *in: Avellino, 1732, S. 18-19***

„Se ben spesso non l'hò scritto, come soleva, nondimeno ogni dì hò havuta particolare memoria di V.[ostra] E.[ccellenza], dell'anima del suo Signor Consorte, e de i suoi cari figliuoli, de' quali n'hò visitati due, il Signor Cardinale Paolo Camillo [Sfondrato], e'l Signor Conte Ercole [Sfondrato], quali per gratia del Signor si portano con tanta cortesia, & humilità, che si fanno amare, e non temere: Non manchi V.[ostra] E.[ccellenza] scrivere allo spesso à tutti due, che perseverino in questa humilità, se vogliono essere cari à Dio, & amati, e stimati dagli huomini, etiam da i superbi; imperochè la vera humilità honora, e stima tutti, e da tutti è amata, e stimata, se ben da pochi è abbracciata. Gran pazzia è de i superbi, ch'eglino amano gli humili, perché à loro cedono, ma non abbracciano l'humilità, che fa gl'huomini tanto amabili, quieti, e pacifici, perché non sono tormentati dalla pestifera ambitione, quale fa l'huomo inquieto, & angoscioso; […]"

63 ***Beigabe zum* Avviso di Roma *vom 16. Februar 1591, BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 83 recto***

„La voce della promotione alle limini si và pure riscaldando, et gli Spag.[no]li ancor oltre il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato la sollecitano per ingagliardire tanto più la lor parte per ogni accidenti parlandosi tanto sicuram.[en]te della presta morte del Papa, ch'è cosa pazza, […]"

64 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, f. 126 recto***

„Di Roma à di 6. di Marzo [15]91 […]/ f. 127 recto/ S.[ua] B.[eatitudi]ne dechiarò, che porporava Mons.[igno]re [Ottaviano] Paravicino Nuntio alli Svizzeri amiciss.[im]o in minoribus del Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, […]"

65 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 136 recto-verso***

„A di 9. di Marzo [15]91 […]/ f. 136 verso/ S'intende, che N.[ostro] S.[igno]re havesse ferma intentione di creare Car.[dina]le nella promotione passata Mons.[igno]r [Gaspare Alfonso] Visconti, ma dal Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato gli sia stato preferito il Car.[dina]le [Ottaviano] Paravicino, oprando, che fosse anco dimandato in grazia à S.[ua] S.[anti]tà dal Padre Filippo [Neri] della Chiesa nuova, […]"

66 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 224 recto***

„Di Roma à di 27 di Aprile [15]91 […]/ f. 225 verso/ Si riscalda ogni di più la voce di presta promot.[io]ne de Card.[ina]li, et si dice, che [Cardinal Paolo Camillo] Sfondrato sia per tirare certi soggetti inopinati, tra quali Don Tomaso Nipote d'Aragona [= Iñigo d'Avalos de Aragón], et Don P.[iet]ro de Medici per haverlo il G.[ran] Duca [di Toscana, Ferdinando I de' Medici] addolcito, donandoli 100 mila scudi, et accrescendo la sua entrata ordin.[ari]a di 30 mila scudi ad 80 mila scudi con altre commodità già che l'Arc.[ivescov]

o di Pisa [= Carlo Antonio Dal Pozzo] ha molte opposit.[io]ni et contrarietà, per le quali il Card.[ina]le Sfondrato si mostra alieno, […]"

67 ***Santori, 1890, S. 197***
„Et [il cardinal Antonio Caraffa] haveva data qualche cosa della vacanza al signor Fabritio Carraffa, suo nipote, giovane di molta dottrina et molto spirito, se non fosse arrivato a tempo il signor cardinal [Paolo Camillo] Sfondrato, che volse ogni cosa per sè; il primo nepote del papa che tirasse a sè tutta l'autorità del pontificato per la debolezza del[lo] zio, governando con modo molto imperioso, quello, ch'il papa, pregato da me, ad istanza del signor barone Sfondrato suo fratello [Ercole Sfondrato], acciò renuntiasse la chiesa a questo suo nipote, e facendol'io grandissima instanza, con affermarli che mi saria oprato col papa ch'ammettesse la risegna, in presenza del signor cardinal di Verona [= Agostino Valier] mi disse che non era atto al governo di chiesa."

68 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 190 recto, undatiert***[20]
„Si sono intimate due Signature di grazia per la sett.[ima]na pross.[im]a, et dicono che si faranno senza la presenza del Papa, mà innanzi à [Paolo Camillo] Sfondrato come Prefetto di essa Signatura, che non piace à tutti, […] "

69 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 125 recto***
„Di Roma li 13. luglio 1591. […] Il Pontefice essendo stato supplicato di promotione de Cardinali subito che hà cominciato convalesere, hà risposto à suoi parenti, che lo farà a suo luogo, et tempo, et non altrimenti, et che in ciò vole sodisfare la conscientia propria, ordinando che piu non se gli parli di questa attione."

70 ***Santori, 1890, S. 199-200***
„Venuto il duca di Ferrara [Alfonso II d'Este] in Roma per l'investitura, della quale pretendeva che li fosse stata data bona intentione, vi furno di molti garbugli, et havendom'io opposto gagliardamente nelli pubblici e privati raggionamenti et in concistoro, mi persi a fatto la gratia del papa con provocarmi il sdegno del cardinal [Paolo Camillo] Sfondrato, qual andava sparlando per Roma, ch'io sentivo malamente dell'autorità del papa, com'anco havea imputato il cardinale di Camerino [= Mariano Pierbenedetti, nato a Camerino], che si mostrava molto ardente in servitio della Sede Apostolica.

Sentendomi pungere in cosa tanto lontana dalla mente mia, io ch'era andato incontrando tutti gli pericoli per defensione dell'autorità del pontefice romano e della Sede Apostolica, non potei fare di non alterarmene gravemente, e come si conveniva feci un'apologia in mia difesa con questo titolo: *Apologia pro cardinale Sanctae Severinae contra cardinalem Sfondratum*, ove si tratta qual sia la carica e/ S. 200/ qual sia l'officio di cardinale, benchè il papa che s'era mostrato in concistoro molto turbato e colerico, in camera poi nel palazzo di San Marco mi dimandò perdono con lacrime e con humiltà

20 Wohl diesen *avviso* meint in Pastor, X, 1926, S. 541, Fußnote 2, mit unzutreffender Kodex- und Seitenangabe.

e con havermi anco ringratiato, pentendosi del decreto ch'egli havea fatto in pregiuditio della bolla di Pio V *De non alienandis*."

71 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 198 recto, undatiert*
„Congreg.[azio]ne di Card.[ina]li deputati à veder se la bolla di Pio V comprenda il caso del S.[igno]r Duca di Ferr.[ar]a. [Alfonso] Gesualdo. Teneriss.[im]o dell'amore et sodisf.[azio]ne del Papa et di [Paolo Camillo] Sfondrato, et geloso magg.[iormen]te di quella del Re Cat.[toli]co. [Gabriele] Paleotto. [Michele Bonelli, detto] Aless.[andri]no. Sarà per haver più mira al suo interesse presente che nel altro del zio, et si tiene oblig.[atissi]mo al Papa et à Sfondrato per la beretta roscia. [Lodovico] Madruzzo. Antico et cordiale amico di casa d'Este, et confidentiss.[im]o del Re. [Giovanni Antonio Facchinetti il vecchio, detto] S.[an]ti Quattro. [Antonio Maria] Salviati. [Agostino Valier, detto] Verona. Ha bisogno del favor' di Sfondrato non havendo quello del Re, et come Ven.[ezia]no dovrà favorir il Sig.[no]r Duca. [Vincenzo Laureo, detto] Mondovì. Servitore di casa d'Este, et necessitato ancor lui à procurar il favore di Sfond.[ra]to per d.[ett]a risp.[ost]a. [Scipione] Lancellotto. Confidentiss.[im]o di casa d'Este, et per quanto intendo, dichiarato per il S.[igno]r Duca. [Ippolito] Aldob.[randi]no. A.[scanio] Colonna. Interessato per gli stati di casa sua, et dipendente dal Re. [Girolamo] Mattei. Amico et parente del Duca, il quale favorì la sua promotione con il Car.[dina]le suo fratello. [Flaminio] Piatta. Creatura di Sfondrato, et che ha già scritto per il S.[igno]r Duca si come intendo. [Conclusione:] Gl'interessi proprij potranno facilm.[en]te con gli altri ancora, et bastarebbe che facessero tanto almeno, che facessero contrapeso alla passione congiunta p.[rim]a facie col Card.[ina]le."

72 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 200 recto*
„Di Roma à di 24 di Agosto 1591/ f. 201 verso/ Havendo N.[ostro] S.[igno]re dichiarato in Concist.[ori]o di volere quanto à se consolare Ferrara della sua dimanda, et deputato li/ f. 202 recto/ 13 Car.[dina]li scritti per vedere se intrat Bulla, si trova hora, che sette di loro fin qui l'intendono contra al Duca, et sono i seguenti, [Alfonso] Gesualdo, [Gabriele] Paleotto, [Giovanni Antonio Facchinetti il vecchio, detto] Santiquattro, [Antonio Maria] Salviati, [Ippolito] Aldobrandino, [Vincenzo Laureo, detto] Mondovì, et Ascanio [Colonna], […]"

73 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 200 recto*
„Di Roma à di 24 di Agosto 1591 […] Aragona [Iñigo d'Avalos de Aragón] chiamato avanti al Papa per q.[ues]to particolare addusse il Versicolo del Salmo 109 Juravit Dominus, et [Antonio Maria] Salviati s'accosta ad Aragona."

74 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 303 recto*[21]
„Di Roma à 9. di Ottobre 1591. Venere passato uscì fuori in istampa una const.[itutio]ne di N.[ostro] S.[igno]re confermatoria, et innovatoria di quella di Pio V.o de civitatibus, et locis S.[acrae] R.[omanae] E.[cclesiae] non alienandis, neque infeudandis, la quale

21 Teilpubliziert in Facini, 1911, S. 190.

costitut.[io]ne fu ordinata da N.[ostro] S.[igno]re che si publicasse nel princ.[ipi]o del suo Pontificato, come si vede dalla sua data, et secondo è stato sempre solito di tutti i Pontefici da Pio V.o in qua, et la tardanza hora della publicat.[io]ne di q.[ues]ta Bolla è nata dal pensiero, che haveva il Papa fin da quel tempo di conceder la investitura scritta al Duca di Ferrara [Alfonso II d'Este] al presente annullata secondo si vede dalla data di essa constit.[utio]ne, che è alli 4 del mese presente di ottobre, ne S.[ua] B.[eatitudi]ne pensava punto à dar fuori q.[ues]ta constit.[utio]ne, ma da un suo ministro intrinseco essendole ricordato, che era bene di publicarla, S.[ua] S.[anti]tà rispose, che si facesse. Il Papa vivendo muore, et morendo vive, […] Sabb.[at]o pass.[at]o tutti lo davano morto, delirando tal volta, et per q.[ues]to il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato fece serrare l'anulo piscatorio in uno studiolo, et ne diede la chiave al Car.[dina]le Camerlengo [Girolamo Rusticucci] […]"

75 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 215 recto***[22]

„Di Roma à di ultimo di Agosto, 1591 […]/ f. 216 recto/ […] A quelli, che dicono, che'l Papa havendo investito il Nepote [Ercole Sfondrato] di Monte Marciano può, et deve anco dare q.[ues]ta investitura di Ferrara, si risponde, che quel luogo è decaduto alla Camera Ap.[ostoli]ca,/ f. 216 verso/ per confiscatione, et di ciò parla chiaro la Bolla di Sisto V.o senza, che habbia à far nulla nella Bolla di Pio V.o, […]"

76 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 275 recto***[23]

„Di Roma à 28 di sett.[emb]re 1591 […] Tra tanto è stato spedito Breve per il Duca di Monte Marciano [Ercole Sfondrato] dichiaratorio, che tutti i danari percetti da S.[ua] Ecc.[ellen]za della sede Apost.[oli]ca siano per le cose di Francia, senza che per alcun tempo possi mai essergliene revisto conto, ò che sia tenuto à restitut.[io]ne veruna, un altro Breve si è spedito à favore del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato assolvendolo da ogni censura, ò pena, nella quale fosse potuto incorrere per havere trattato della investitura dimandata dal Duca di Ferrara [Alfonso II d'Este], et contravenuto alla Bolla di Pio V.o sopra questa materia in qual si voglia modo, il 3.o Breve si è fatto al Car.[dina]le [Ottaviano] Paravicino habilitandolo ad entrare, et votare in conclave, ancorche non habbia havuto la cerimonia in Concistoro di aprire la bocca, ne/ f. 275 verso/ il cappello, […]"

77 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 295 recto***[24]

„Di Roma à V. di ott.[ob]re [15]91/ f. 295 verso/ N.[ostro] S.[igno]re con un motu proprio ha dichiarato, che tutti feudali devoluti à q.[ues]ta santa sede per confiscatione possino conferirsi da Pontefici in persona di chi loro parerà con altre clausule per corroborat.[io]ne della gratia fatta al Nepote di S.[ua] B.[eatitudi]ne [= Ercole Sfondrato] del Ducato di Monte Marciano."

---

22 Hinweis in Facini, 1911, S. 189.

23 Hinweis in Facini, 1911, S. 190.

24 Hinweis in Facini, 1911, S. 191.

78 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 299 recto*[25]
„Di Roma li V. ottobre 1591. […], et fin l'altro giorno [il Papa] hà segnato molte suppliche, et speditioni à favore delli Nepoti, donandoli quanto è stato possibile darli senza essere rimasto pur un quattrino in Dataria, Cancellaria, et altri luoghi, et Mercordi notte il Castellano trasportò da San Marco una cassa de quattrini in cocchio, che a pena li poteva strascinare da 12 persone, et S.[ua] Ecc.[ellen]za l'accompagnò poi con 15 altre persone. L'espeditioni poi fatte in Cancellaria lunedi delli famillari del Papa è stata cosa da non credere spediti circa 60. Brevi à favore de Nepoti, et parenti, che si sono retirati ad habitare nel Vaticano, […]/ f. 299 verso/ Si sono fatte processioni solenne mercordi per la vita del Papa dalla chiesa della Vallicella al Gesù con pochissime persone, et si sono anco poste le 40 hore nell'anticamera di S.[ua] B.[eatitudi]ne la quale hà dichiarato con motu proprio, che tutti i beni feudali devoluti alla sede Ap.[ostoli]ca per confiscationem possino conferirsi da Pontefici à chi loro piace, et ciò per coroboratione della gratia fatta di Montemarciano al Nepote [Ercole Sfondrato]."

79 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 299 recto*
„Di Roma li V. ottobre 1591. […]/ f. 299 verso/ Nel principio del male del Papa si lasciò S.[ua] S.[anti]tà intendere, che haveria creato V. Cardinali, ancora che in letto, ma perche Sfondrato ne dimandava 14 et per altri intrichi hà detto poi di voler fare nessuno per non mettervi della conscienza, […]"

80 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 303 recto*[26]
„Di Roma à 9. di Ottobre 1591 […]/ f. 303 verso/ […] et hieri il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato fece fare Collegio de' Medici, alla sua presenza, rimproverandoli, che non conoscessero il male di S.[ua] B.[eatitudi]ne, et che ella posseva sopravivere molti mesi ancora, al che dal medico Castel Vetri fù risposto, che se esso Car.[dina]le Sfondrato fosse stato Iddio gli havrebbe creduto, altrimenti nò, […]"

81 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 308 recto*
„Di Roma à 12 di ottobre 1591. […] Lo stentare, che fà il Papa da gran maraviglia ad ognuno, cominciando la sua carne non solo ad apparire cadavero, ma putrefattione, et color negro, et così la orina, et escrementi, et fete in maniera, che non si può dimorare di continuo nella sua camera della quale per questo rispetto è stato bisogno tramutarlo in un'altra."

82 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 314 recto*
„Di Roma li 12. ottobre [15]91. […]/ f. 314 verso/ Le parenti del Papa si preparano di passare in Lombardia subito, che S.[ua] S.[anti]tà sia spirata, e se ne portano molti danari, gioie, et altre cose pretiose et s'imbarcheranno à Civitavecchia."

---

25 Der letzte Teil dieses *avviso* ist mit geringfügig anderem Wortlaut zitiert in Facini, 1911, S. 191 und Fußnote 5.

26 Angezeigt unter dem Datum in Pastor, X, 1926, S. 556, Fußnote 5.

83 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 319 recto*[27]

„Di Roma à di 16 di Ottobre [15]91. Questa notte sù le 8 hore, et un quarto N.[ostro] S.[igno]re è passato finalm.[en]te di q.[ues]ta vita in vero da christiano, [...]; il suo cadavere è stato portato q.[ues]ta mat.[tin]a nel fare del Giorno al Vaticano, et posto nella capella di Sisto [= Cappella Sistina] à vista de tutti finche lo habbiano transportato in S.[an] P.[iet]ro et datoli sepoltura, [...] Lascia nome di ottimo Religioso, ma vile, et da poco in superlativo grado, essendosi sempre conformato all'oracolo del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato et de parenti non meno di lui da niente, et di nissuna isperienza, et prattica, il che si è conosciuto nell'occasione del fare li Car.[dina]li/ f. 319 verso/ essendo rimasto il Nepote à guisa di Pavone senza coda solo nel procurarsi in q.[ues]to ultimo danari, offici, benefitij, spogli, et quanto haveva la sede Ap.[ostoli]ca, et hanno havuto in ciò tanto ingegno che per le spese del conclave, et de soldati da farsi contra i banditi, è bisogno pigliare danari ad interesse, ò poner mano alli milioni obligati. Il che hanno fatti così sconcertam.[en]te che non ci è memoria simile. Il Car.[dina]le Sfondrato voleva maneggiare ogni cosa, et non sapeva nulla, essendo solo obedito nell'interesse appartenente à S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma, ma nel resto del governo si lavorava alla peggio, et nel tempo della malatia del Papa non si conosceva per la imbeccillità de ministri se fosse sede vacante, ò piena, per il che era da tutti desiderata la morte di S.[ua] B.[eatitudi]ne, [...]"

84 *Santori, 1890, S. 196*

„Ho notato che i papi, inanzi che i nipoti loro pigliano piede ne i governi e nell'autorità, mostrano grandissimo animo verso la Chiesa et il ben publico, ma poi si vanno raffreddando e degenerando, o ingannati, o pure interessati per gl'affetti dei nipoti e di parenti, a punto com'intervenne a questo bon papa."

85 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 360 recto*[28]

„Di Roma à 6 di Nov.[emb]re [15]91 [...] /f. 360 verso/ Si sà, che nell'ingresso del Papa alla sede, non havendo trovato in castello fuori delli dui millioni, et mezzo obbligati più di 120 scudi, S.[ua] S.[anti]tà è stata costretta per le spese quotidiane di pigliare ad interesse 60 mila scudi dal Cevoli [= Tiberio Ceuli], et da Mons[ignor] [Giulio] Vitelli,[29] et per il tanto sprecare, et rubbare fatto dal suo predecessore, et/ f. 361 recto/ parenti in particolare de beni di Palazzo S.[ua] S.[anti]tà ha dato fuori un bando rigoroso per la restitut.[io]ne di tutte le cose di esso Palazzo, et fatto carcerare alcuni famigliari del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, et del Papa suo zio, acciò ne rendano conto, [...]"

---

27 Mit leichten Abweichungen bereits mit falscher Kodex- und Seitenangabe publiziert in Pastor, X, 1926, S. 647.

28 Erwähnt in Delumeau, 1957, S. 484, Fußnote 1.

29 Die umfassendsten Angaben zu Monsignor Giulio Vitelli († 1600) finden sich in Benocci, 1992, S. 19.

86 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 340 recto, undatiert*[30]
„Et aggiungono, che'l Castello di Monte Marciano si sia dato al Ser.[enissi]mo di Urbino [= Francesco Maria II della Rovere], et chiamatolo per Padrone, ma che S.[ua] A.[ltezza] con molta prudenza scriva al Collegio de Car.[dina]li di mantenere quel luogo per la sede Ap.[ostoli]ca fino alla Elettione di nuovo Pontefice, […]"

87 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. f. 376 recto*
„Di Roma à di 13 di Nov.[emb]re [15]91 […]/ f. 378 verso/ Ha N.[ostro] S.[igno]re fatto luog.[otenen]te del Castellano il S.[igno]r Napolione Malvagia et si dice, che voglia in Palazzo li Car.[dina]li [Paolo Camillo] Sfondrato, et Montalto [= Alessandro Damasceni Peretti, detto Montalto] forsi per più commodità di mandarli per il Corridore in castello [= la prigione di Castel Sant'Angelo] quando ne venghi l'occ.[asi]one, et si è fatto conto, che Gregorio XIIII nel suo Pont.[ifica]to ha speso 12 000 scudi al giorno, […]"

88 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 397 recto*
„Di Roma à di 23 di Novembre 1591 […]/ f. 398 verso/ È ritornato à Roma il Marchese [Francesco] Sfondrato, et in Camera ultimam.[en]te fù trattato di tre cause, et liti contra q.[ues]ti S.[S][igno]ri Sfondrati tra le quali si crede ne sia una di Monte Marciano."

89 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 402 recto*
„Di Roma à 25 di Nov.[emb]re [15]91 […]/ f. 404 recto/ Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato si affretta per andare alla sua legat.[io]ne di Bologna con havere già eletto per Vicelegato Mons.[ignor] [Ottavio] Bandini, ma q.[ues]ti Amb.[asciato]ri Bolognesi l'attraversano per certi rispetti pigliando argomento dal governo nel Pontef.[ica]to di Gregorio, […]"

90 Avviso di Roma, *in: ASM, Avvisi e notizie dall'estero, busta 131, nicht numeriert*
„A di 19. d.[ett]o [Januar 1591] Il Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato havrà la legat.[io]ne di Bologna nel pross.[im]o concistoro per la molta istanza che ne fa quella Città à N.[ostro] S.[igno]re […]"

91 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 428 recto*
„Di Roma à di 4 di Decembre 1591 […]/ f. 429 recto/ S'intende, che N.[ostro] S.[igno]re ha annullato tutte le donazioni fatte dal suo Precedessore de spogli à favore de Sfondrati suoi parenti, et che'l Ser.[enissi]mo di Mantova [= Vincenzo I Gonzaga] sia rimasto disgustato perche la p.[rim]a volta che andò dal Papa fù fatto sempre stare in genocchioni et scoperto mentre espose il suo concetto, et poi in piedi, et scoperto mentre alcuni S[S].[igno]ri principali di S.[ua] Alt.[ez]za baciaro[no] il piede alla S.[anti]tà sua, cosa, che non successe al Duca di Ferrara [= Alfonso II d'Este], che fù fatto sedere et coprire, ma la differenza di q.[ues]to atto si difende dalla differenza che era da Gregorio XIIII

30 Das Blatt folgt *ibidem*, f. 336 recto mit der Angabe: „Di Roma à di 26 di ottobre 1591".

ad Innocenzo Nono osservatore della decentia del suo carico, et Gregorio guastatore et dissipatore d'ogni rito, decoro, et beni della sede Ap.[ostoli]ca, […]"

92 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 442 recto*
„Di Roma à di XI di Decembre [15]91 […]/ f. 444 verso/ Q.[ues]to [Paolo Camillo] Sfondrato ha gran paura del Papa et va tastando con dubio che le carezze sue siano simili a quelle di Pio 40, […]"

93 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 447 recto*
„Di Roma à di 14 di Decembre 1591 […]/ f. 448 recto/ Le Signore Sfondrato, che sono qua fanno visitare il Collegio de Car.[dina]li in nome loro da dui gentilhuomini per tornarsene in Lombardia, ove sene andaria voluntieri con esse il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato ancora per qualche suo rispetto, se li fosse permesso, ma si trova ligato, et obligato alla chiesa, […]"

94 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 453 recto*
„Di Roma lì 14 Xbre [15]91. Detti Corr.[ie]ri hano di più portato lettere del Re [= Filippo II d'Asburgo] di complimento al Papa, et un altro venuto per vacanti reca 3 000 scudi di pensione assignati da S.[ua] M.[aes]ta al Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato per li benefici riceuti da Greg.[ori]o XIIII. suo zio, una Comenda di S.[an] Tiago di 4 000 scudi per il d.[uc]a di Montemarciano [= Ercole Sfondrato], et un'/ f. 453 verso/ altra di Calatrava di 3 000 al Marchese [Francesco] Sfondrato con alcune an[n]ate de fruti decorsi."

95 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 466 recto*
„Di Roma à 21 di Decembre, 1591 […]/ f. 467 verso/ Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato ha donato un bell.[issi]mo finito di velluto, et Damasco con un paro de cavalli, guanti di Spagna, piatti d'argento, et altre galantarie, oltre ad un Diamante di mille scudi al Car.[dina]le Santiquattro [= Giovanni Antonio Facchinetti il giovane], et à suo fratello [Cesare Facchinetti], […]"

96 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 483 recto, undatiert*
„Il Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato come legato di Bologna Dom.[eni]ca mat.[tin] a diede sontuoso bancheto, à tutti gl'Amb.[asciato]ri di quella Città, ove andera Vicelegato Mons.[igno]r [Ottavio] Bandini et vi sarebbe andato esso Card.[ina]l in persona, se non fusse occupato dalla causa di Monte Marciano per il fratello [Ercole Sfondrato] contro li Picolhuomini [= Piccolomini] li quali l'hanno fatto propore in cam.[e]ra venendo molto favoriti dal Card.[ina]l [Francesco] Sforza. […] Il Card.[ina]l Sfondrato fù questi di da S.[ua] S.[anti]ta à rendere il Carico della/ f. 483 verso/ Consulta, che è solito darsi alli nepoti de Papi ma non volse S.[ua] B.[eatitudi]ne altrim.[en]ti che lo lasciasse."

97 *Archivnotiz aus dem Taufregister von St. Peter, in: BAV, Vat. lat. 8005, II, f. 3 recto*

„1591. 28. Decem.[bre.] B.[attezzato] Paolo Innocenzo nato adi 3. Nov.[embr]e dell'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Conte Ercole Sfondrato duca di Monte Marciano e dell'Ill.[ustrissi]ma S.[igno]ra Lucrezia Cibo catechizato dall'Ill.[ustrissi]mo R.[everendissi]mo Mons.[igno]r Arcivescovo di Milano [= Gaspare Visconti]. Patr.[ino] La S.[anti]tà di N.[ostro] S.[ignore] Papa Innocenzo IX. ed in suo nome l'Ill.[ustrissi]mo R.[everendissi]mo Odoardo Card.[inal] Farnese XLI [= San Pietro in Vaticano come luogo del battesimo]."

98 *Archivnotiz des Fondo Borghese, in: ASV, Fondo Borghese, III 114 B-C, f. 8 recto*

„Cameralia. Sfondrati. Pro redditione Computorum/[31] Sfondrati arricchiti da Gregorio XIIII. S.[erenissi]mo Padre. Stupisse non sol Milano ma tutt[o] il mondo per che alli Sfondrati non si facci dar conto diligente del tesoro della spogliata chiesa da V.[ostra] S.[anti]ta tanto zelante vedendossi adesso lo metono fora dando dinari a censo à otto per cento che sin ora com[e] dice il Croce qual fa li fatti lor son a summa di ottantamilia scudi e si dice nel mon.[asteri]o di S.[an] Pauolo delle monache [= San Paolo Converso di Milano] in man de le sue zie ne e gran quantita e ne sguazano di questo patrim.[oni]o di Cristo sin li cani come diamante cane del Car.[dina]le [Paolo Camillo] e stato visto con li confetti, e polli in bocca dati di man dal pad.[ro]ne Chi avisa si scariga la conscien.[z]a e la cariga à V.[ostra] S.[anti]ta mancando protestandogli ne dara conto nel stretto ultimo tremendo iudicio per che si sa tanti danari esser della chiesa che inanzi il papato erano rovinati, e in X. mesi lano si ben ministrato come si sa che guai al anime lor, e soi descendenti: per il ducato perso dicono non potevano haver pegio da S.[an]ta Severina [= Cardinal Giulio Antonio Santori] se fosse stata papa: pero V.[ostra] S.[anti]ta si lasci persuader sieno per amar il suo sangue, ma hab.[bi]a il servitio di Dio inanzi li occhi come si spera./ f. 9 recto/[32] Nota Brevium expeditorum pro DD. Sfondratis in materia Pecuniaria. Pro Duce Montis Marciani [= Hercules Sfondratus]. Donatio scutorum sexagintamillium ei solutorum antequam Congregatio Car.[dina]lium super rebus Gallicis vocaretur: Et quod illa sibi retineat ex summa scutorum 150 millium sibi ultimo loco transmissa. Pro Car.[dina]le [Paulo Camillo] Sfondrato. Declaratio circa expensas factas, et faciendas. & et libera quietantia. [in margine: D.[ominus] Comm.[issarius] habuit copiam.] Pro Francisco Sfondrato. Donatio nonnullorum spoliorum ad summam quinque millium scutorum et ultrà ascendentium. Pro Car.[dina]le Sfondrato. Donatio pretij duecentorum sexaginta rubrorum frumenti, et rubrorum quadraginta Bladae, et supelectilium ex Foreria habitarum. Pro Francisco Sfondrato. Donatio scutorum 40

31 Siehe *ibidem*, f. 19 verso.

32 Der Text von f. 9 wird auf f. 10 wiederholt. Auf f. 18 verso wird diese Passage beschrieben als „Notula brevium pro Dominis Sfondratis expeditorum in materia pecuniaria." Es folgt auf f. 11 recto-verso eine „Declaratio circa expensas per eum factas et faciendas ad quamcumque summam ascendendum. Pro Cardinale Sfondrato [.]" (laut der Überschrift auf f. 16 verso) und auf f. 13 recto-14 verso eine ähnliche für Ercole Sfondrato.

millium auri in auro, et undecim millium et quingentorum m.[one]ta in pluribus partitis à diversis personis exigendorum. Pro Anna Vicecomite. Donatio spoliorum, et bonorum per quodam Episcopum Auximansiensis relictorum ad Cameram Apostolicam spectantium./ f. 9 verso/ Pro Duce Montis Marcianis. Quid non teneatur reddere rationem de expensis in expeditione Gallica factis, et quomodolibet faciendis. Pro Francisco Sfondrato. Donatio bonorum per quodam Vincentium Archiepiscopum Juliae novae relictorum ad Cameram Apostolicam spectantium. Pro Sigismunda Sfondrata. Donatio bonorum per episcopum Ferrariensis relictorum ad Cameram Apostolicam spectatium. […]/ f. 20 recto/[33] Donatione fatte da la S.[an]ta M:[aesta] di Greg.[ori]o XIIII. nella sua ultima infirmità. Al Cardinale Sfondrato dono rubbia 300. di grano, che erano del frutto de Mugnano et alcune altre cose de Spoglie di valuta di 2 mila scudi. Al Duca de Monte Marciano [= Ercole Sfondrato] donò sessantamilia scudi remessi in Francia da rescotersi in Anversa per altretanti che narrava haver remessi à Milano per l'Essercito di dataria quaranta milia et de monti vinti milia. A Don Francesco [Sfondrato] donò lo spoglio de Giulia nova [= dell'arciprete Vincenzo di Giulianova presso Teramo],[34] quali erano applicati per remettersi in Castel S.[an]to Ang.[el]o à conto delli scudi 200 milia nel Erario Santiore. Al detto donò scudi 3 milia che doveva pagare la co[mmun]ita de Fermo per una composit:[io]ne. Al detto donò scudi 3 milia che doveva restituire il Castellano Todini per le monitione vendute di Castel S.[an]to Ang.[el]o. Al detto donò scudi 2 milia de una composit:[io]ne fatta con il Sig.[no]re Aless.[and]ro Sanguine et altri scudi 2 milia che doveva pagare il Sig.[no]re Paris la Carnaiola. Al detto donò offitij per scudi X milia et li denari di Dataria gli donò per scudi 30 milia in circa. Al detto donò scudi 6 milia che doveva pagare Mons.[ignor] Lomellino per il resto del Chiericato, che hora matura il tempo del pagamento. Al detto donò scudi 12 milia sopra la Collettoria de Spagna. Alla Sig.[no]ra Sigismonda donò l'heredità del Ves.[scov]o di Ferrara quale non l'ha hauta ancora. Alla Sig.[no]ra Anna donò lo spoglio del ves.[cov]o de Os[i]mo [Teodosio Fiorenzi] quale era applicato à remettersi nel Erario Santiore di Castel Santo Ang.[el]o."

99 ***Bentivoglio, II, 6, 1934, S. 128***

„Ma queste considerazioni quanto più avevano del temporale, tanto maggiormente nell'animo suo ritrovavano opposizioni ecclesiastiche. Parevagli che un tal matrimonio [i. e. della pronipote del papa, Margherita Aldobrandini, con il duca di Parma, Ranuccio I Farnese] troppo eccedesse le condizioni della sua casa, che troppo ripugnasse alla moderazione fin'allora da lui professata, e che avendo egli nella devoluzione di Ferrara

33 Es folgen eine Anklageschrift Tiberio Cerasis, Anwalt der Camera Apostolica (ff. 21 recto-22 recto), und die „Pretensioni espresse nel mandato del Sig.[no]r Duca Monte Marciano dato in Aras il di 20. di Maggio del [15]92. da farsi nel saldo delle paghe con gli Svizzari con altre aggiuntevi" (ff. 24 recto-26 recto). Die Forderungen an die Sfondrato belaufen sich insgesamt auf 54 461, 3 *scudi*.

34 Vgl. den Brief des päpstlichen Nuntius Germanico Malaspina an Paolo Camillo Sfondrato vom 28. Mai 1591, publiziert in Bettoni, 1970, Nr. 257, S. 337-338 aus ASV, Segreteria di Stato, Napoli, 16, f. 205 recto.

con invitta constanza ributtato ogni allettamento di trasferire quell'acquisto nella sua casa, ora l'azione presente lo farebbe variare troppo dalle passate, e specialmente da quelle massime spirituali che in tutto il corso del suo pontificato egli aveva voluto far prevalere tanto sopra le temporali. Così discorreva il papa, e sapevasi di certo che erano stati veri gli allettamenti con i quali da molti prencipi de' maggiori d'Italia e fuor d'Italia, gelosi di vedere tanto aggrandire lo stato temporale della sede apostolica, si era procurato di persuaderlo a far l'accennato acquisto per la sua casa, al quale effetto avevano, oltre al calor de' consigli, fatte insieme non meno calde l'offerte; ma egli pieno di zelo veramente apostolico aveva sempre con uguale constanza e ributtati quelli e ributtate queste. Anzi egli in tal occasione più volte aveva celebrato il suo gloriosissimo antecessore Pio quinto, chiamando santissima la bolla con la quale da lui si era posto sì grande e sì giusto freno alle cupidigie de' futuri pontefici, col proibire sotto gravissime pene ogni sorte d'infeudazione, e pregiandosi che in essa particolarmente avesse avuta gran parte il cardinale Giovanni [Aldobrandini] suo fratello, dal medesimo Pio quinto promosso al cardinalato. E niun cardinale più del medesimo Clemente si era opposto a Gregorio decimo terzo [sic, = decimo quarto] ed al nipote [Paolo Camillo] Sfondrato nell'inclinazione che essi avevano mostrato a favore del duca di Ferrara [= Alfonso II d'Este], venuto a Roma particolarmente a procurare la nuova infeudazione di quello stato per la sua casa."

100 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 66 recto*

„Di Roma à 3 di Febraro, 1593 [...]/ f. 66 verso/ [...] Lunedi fù Conc.[istori]o secreto consumato tutto in audienze senza preposit.[io]ne/ f. 67 recto/ veruna di chiese, ò altra attione di momento, et dopò il Concistoro il Fiscale di Roma diede conto al Pontef.[ic] e come la cam.[er]a Ap.[ostoli]ca haveva fatto acquisto quella mattina di XV mila scudi annui di entrata, essendo stata pronunciata in Camera la sentenza sopra Monte Marciano contra li S[S].[igno]ri Sfondrati, cioè, che per lettere il Piccolomini [= Alfonso Piccolomini, duca di Montemarciano][35] commesse eccessi graviss.[i]mi di crimen lex M.[aiesta]tis in primo capite, et altri vi aggiungono di heresia ancora, Gregorio XIIII ne investì il Nepote [Ercole Sfondrato] come luogo devoluto ad essa Camera in vigore delle Bolle di Gregorio XIII, et di Sisto V. Ne volse derogar mai alla Bolla di Pio V.o de bonis Ecclesiae non infeudandis, et al ius commune, secondo il quale la Camera Ap.[ostoli]ca viene hora giustam.[en]te à potersene impadronire, et così mandarà a pigliarne possesso, [...]"

101 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 69 recto, undatiert*

„Lunedi: Il Punto che li Sfondrati hebbero contra, fù mortiliss:[im]o et per Roma sene sono poco meno che fatte alegrezze publiche, tanto è odiosa la memoria et il nome de Sfondrati; Né s'astengano fino i Pizzicaroli di chiamare ad alta voce il Card:[ina]le [Paolo Camillo] per il peggior Tiranno che vedesse mai Roma, né anco nei tempi antichi: Io credo tuttavia, che la cosa contra di loro non habbia da restar qui, se le gran cose che

35 Der gefangene Alfonso Piccolomini war am 16. März 1591 auf Befehl des Großherzogs Ferdinando I de' Medici in Florenz gehängt worden. Siehe Pastor, X, 1926, S. 542.

sento dire indifferentem:[en]te da ogniuno, sono vere, ò in tutto, ò in parte: Li Spagnoli gli aiutano sotto acqua per non farsi odiosi al publico: Il Gran Duca [Ferdinando I de' Medici], io so che hà pure fatta racomandare questa loro causa mà secretissimam:[en] te".

102 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 81 recto*
„Di Roma à X di Febraro 1593 […]/ f. 82 verso/ Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato si raccomanda hora al Papa per accordo nella causa di Monte Marciano almeno per qualche poca di ricompensa al fratello et si aiuta co'l favore de Spagnoli, […]"

103 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 141 recto*
„Di Roma à 13 di Marzo, 1593/ f. 142 verso/ Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato si è lasciato intendere liberam.[en]te co'l Papa di non voler litigare con la Cam.[er]a Ap. [ostoli]ca per conto di Monte Marciano, supplicando però di benignità, ò altra recognitione, ma da S.[ua] B.[eatitudi]ne gli fù risposto di non possere ne volere impedire, che q.[ues]ta causa non si segua per giustitia à fine di non essere tenuta di renderne conto à Dio, onde il Car.[dina]le resta afflitiss.[im]o per questo, et per qualche altra perdita, […]"

104 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 618 recto*
„Di Roma à di 27 di ott.[ob]re 1593 […]/ f . 619 verso/ Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato dice di volere andare à Milano dentro XV di su le poste per essere stato revelato à N.[ostro] S.[igno]re, che S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma tiene nascosti 200 mila scudi presso la sorella monaca nel Monast.[er]o di S.[an] Paolo di Milano [= San Paolo Converso] mandatili in vita di Gregorio suo Zio, nelli quali S.[ua] S.[anti]tà mostra pensiero, […]"

105 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 634 recto*
„Di Roma à di 3 di Novembre 1593 […]/ f. 635 recto/ N.[ostro] S.[igno]re mandò al Car. [dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato le due lettere originali venute à Sua S.[anti]tà di Milano, con le quali le davano avviso delli 200 mila scudi, che S.[ua] S.[ignoria] Ill. [ustrissi]ma ha nel Monastero di San Paolo di quella Città [= San Paolo Converso] per dove q.[ues]to Car.[dina]le è partito su le poste, spargendo voce di andare per mettere accordo tra li dui suoi fratelli, et vietare, che'l minore [Francesco Sfondrato] non si mariti con una sua concubina, […]/ f. 635 verso/ Il sudetto Car.[dina]le Sfondrato nel licentiarsi da N.[ostro] S.[igno]re tra le altre carezze, et cortesie fatteli da S.[ua] S.[anti]tà ottenne, che il Riva Aud.[ito]re di esso Car.[dina]le sia fatto luogotenente dell'Aud.[ito]re della camera, non partito ancora, […]"

106 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1062, f. 334 recto*
„Di Roma li XI Giugno 1594. […]/ f. 335 recto/ […] Il Padre Cesare Barone [= Baronio], prete della Vallicella hà ultimam.[en]te mandato in stampa il quinto volume dell'Annali Ecc.[lesiasti]ci intitolato à Papa Clemente 8.vo appresso il quale è in tal concetto, che se tiene sia per porporarlo alla p.[rim]a promot.[io]ne".

107 ***Buonanni, 1696, S. 149***

„Tali itaque Cyborio post Julium II. penitùs ablato, narrat [Franciscus Maria] Torrigius, cum novi Templi Vaticani pavimentum altiùs deduci, & aequari opus esset anno 1594. Jacobum à Porta retulisse Clementi VIII. detectum à se foramen, per quòd Sancti Petri Monumentum apparebat, quo audito, Pontificem ipsum, ductis secùm Eminentiss. [imo] Cardinali [Roberto] Bellarmino, [Sylvio] Antoniano, & Sanctae Cœciliae [= Paulo Camillo Sfondrato], & admota ab Architecto ardenti face, oculis perlustrasse crucem auream Sepulchro impositam, deindè jussisse vetustissimam aram intactam eodem in loco relinqui,[...] Haec affirmat Torrigius enarrata fuisse à Cardinali Sanctae Cœciliae, Aloysio Cittadino Basilicae Canonico, & Joanni Bartetto ejusdem sacrae Confessionis Custodi."

108 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb, lat. 1061, f. 306 recto***[36]

„Di Roma à 2 di Giugno 1593

Dom.[eni]ca furono poste le orationi delle 40 hore nella Basilica Lateranense del modo scritto alla presenza delli Car.[dina]li [Alfonso] Gesualdo, Fiorenza [= Alessandro de' Medici], Terranova [Simeone Tagliavia d'Aragonia],[37] et [Alessandro] Farnese, Mons. [ignor] Pelletta [= il frate cappuccino Agostino d'Asti] cantò la messa, et portò il S. [antissi]mo Sacramento pregando tuttavia Iddio per le cose di Francia, et elettione di un buon Re di ordine del Pontefice, che non resta con indefesse orationi proprie, et d'altri di raccomandarsi à Dio per il buon fine di questo gran negotio, et qui non lasciarò di dire delle or[ati]oni secrete, che fà il nostro Pastore, havendo à q.[ues]to effetto S.[ua] B.[eatitudi]ne fatta fare una strada sotterranea, et secreta nel Vaticano, che va à finire sotto quelle volte, ove sono li corpi de gli Apostoli, orando, et vigliando spesso mentro [sic] altri dormono, [...]"

109 ***Hieronymus zitiert nach Guéranger, 1839, S. 6-7, Fußnote 1***

„Dum essem Romae puer et liberalibus studiis erudirer, solebam cum coeteris ejusdem aetatis et propositi, diebus dominicis *sepulchra apostolorum et martyrum* circuire: crebroque cryptas ingredi quae in terrarum profundo defossae, ex utrâque parte ingredientibum per parietes habent corpora sepultorum, et ita obscura sunt omnia ut propemodum illud propheticum compleatur: *descendant ad infernum viventes*; et raro desuper lumen admissum, horrorem temperet tenebrarum, ut non tam fenestram quam foramen demissi luminis putes: rursumque pedetentim acceditur, et coecâ nocte circumdatis illud Virgilianum proponitur: *hortor ubique animos, simul ipsa silentia terrent*. Hieronymus in Ezechiel, cap. XLI."

36 Der zweite Teil dieser Notiz ist in abweichender Abschrift publiziert in Orbaan, 1920, S. 48, Fußnote 2, Fortsetzung von S. 45.

37 Diese Identifizierung bestätigt Bosio, 1600, S. 164.

110 Avviso di Roma, *in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma li 23. di Marzo 1596. [...] Òsia, che il Papa habbia fatto motivo al Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato per la restauratione delli Cemiterij di tutte q.[ues]te Chiese intendendosi delle sette, che piu si crede, overo, che S.[ua] S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma habbia per se stessa havuto q.[ues]to pensiero si sta attendendo, che metti à cosi generosa Impresa, che sarà in salute dell'anima sua, con guadagno d'una fama immortale, nel che non gli deve premere la spesa di 40. ò 50. mila scudi, che siano per andarvi secondo una deserettione fatta da S.[ua] S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma cosi alla grossa."

111 Avviso di Roma, *in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma li 20 8bre [15]99 [...] Li 23 d.[ett]o[.] Giovedi il S.[igno]r Card.[inale] [Paolo Camillo] Sfondrato se ne passò à Frascati à dar conto à N.[ostro] S.[igno]re che in S.[an]ta Cecilia ove S[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma come titolare restaura quella Chiesa con grand.[issi]ma sua spesa nel cavar sotto l'Altar maggiore vi hà ritrovati chiusi in una cassa quattro [sic; = cinque] corpi santi Tiburtio Valeriano Massimo Lutio, et Urbano; et non lung[h]i da quella una cassa di Cipresso col corpo di S.[an]ta Cecilia statovi 800 anni acciò S.[ua] B.[eatitudi]ne si ordinasse ciò che si havesse à fare, et perche ella si ritrovava in letto per la podagra causatale dal viaggio di lunedi, non senza dolore che altrim.[en]ti sarebbe venuta in persona ordinò di ciò fare al Card.[inal] [Cesare] Baronio, che se ne venne col d.[ett]o Car.[dina]le Sfondrato et hiermatt.[in]a furno à veder il tutto: hieri poi d.[ett]o Baronio tornò à far la relat.[io]ne alla S.[anti]tà S.[ua] quale al suo ritorno/ nuova pagina/ che sarà forse più presto di quello si credeva gli andera à visitare."

112 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 672 verso*[38]

„Di Roma li XXX. Ottobre 1599 [...] Questi Ill.[ustrissi]mi Card:[ina]li attendono ad accomodar le loro Chiese titolari, frà le quali il Card:[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato fà resarcire quella di S:[an]ta Cecilia in trastevere, presso il cui corpo trovato sotto l'altar Magg:[io]re in una cassa d'Ebano lunga 6 palmi, intiero et nel collo la ferita, ch'hebbe nel suo martirio col sangue ancor vivo; ne furno trovate dell'altre di Marmo con 4 altri corpi S:[an]ti cioè S:[an]to Urbano [I] Papa, il Marito [Valeriano], e Cug:[na]to [Tiburzio] di S:[an]ta Cecilia battezzati da d:[ett]o S:[an]to Urbano, et un altro corpo di Papa [Lucio I]; tutti intieri, e posti dom:[meni]ca passata con grand:[issi]ma pompa, e devotione in una Ciboria della med:[esim]a chiesa, dove concorse gran popolo à vederli, [...]"

113 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1066, f. 609 recto*

„Sup.[plement]o di Roma delli p.[rim]o Agosto [15]98 [...] Mentre l'Ill.[ustrissi]mo Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato col consenso dell'Ill.[ustrissi]mo Vicario

38 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 684, Fußnote 8. Die genaue Archivangabe findet sich dann in Wolf (1997, S. 755), welcher die Beschreibung des Cäcilienkörpers publiziert.

[= Girolamo Rusticucci] faceva far diligenza nella chiesa di Santo Martinello per rittrovare la santiss.[im]a veste di N.[ostro] S.[ignor] Jesu Cristo che quivi è fama, che stia[.] nel cavarsi sotto l'altar maggiore si sono trovate diverse altre reliquie de santi, che per non essersi potute legger le littere non si sà quali siano et tra le altre vi sono due ampolle di sangue tanto bello, che par, che sia stato messo hoggi et rende un odore tanto soave, che è cosa da stupire, mà la detta vesta sin qui non è ancor stata trovata."

114 ***Paolo Paruta, „Relazione di Roma", in: Albèri, 1857, S. 355-448, hier: S. 402***[39]
„E nella Corte si crede che quando fu tentato il negozio dell'investitura dal duca [di Ferrara, Alfonso II d'Este] nel pontificato di Gregorio XIV, vi accrescesse molta difficoltà l'avere voluto il duca, e chi lo consigliava, riporre ogni speranza del buon successo nel solo cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato nipote del Papa, non mostrando di tener conto degli altri cardinali che pareva a loro doversegli."

115 ***Andrea Morosini in der*** Historia veneta***, XV, zitiert nach Ossat, I, 1698, S. 481, Fußnote 2***
„Unus [Paulus Camillus] Sfondratus Cardinalis ab aliorum assentatione dissentiens, rationes, quibus suam causam tueatur, Caesari non defuturas aiebat, cum ingentem auri vim in iis ditionibus vel sarciendis, vel augendis ab Alphonso [II estense], cujus haeres ex testamento esset, erogatam repetere posse videretur; neque, ut alii rebantur, occupatu facilem adeo Ferrariam esse arbitrari, vel urbis situ, vel amplitudine, vel auxiliis, quae, si semel ad arma ventum fuerit, multis è regionibus ad eam confluxura sint."

116 ***Valerio Rinieri,*** **Diario (1520-1613)***, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2137, III, ff. 221 verso-222 recto.*[40] ***In der anschließenden Namensliste der Kardinäle wird Sfondrato nicht erwähnt***
„Dopo l'arrivo di S[ua] B[eatitudi]ne in Bologna giunsero di mano in mano alcuni altri Cardinali, i quali alloggiarono in casa di diversi gentilhuomini, sicome anco fecero quei ch'erano venuti con S[ua] S[anti]tà […]"

117 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1063, f. 594 recto***
„Di Roma li 30 Agosto 1595. […]/ f. 596 recto/ Il Quale [Paolo Camillo Sfondrato] se ne ritornò dalla villa di Frascati, ne si sa per anco se farà nuova famiglia gia che la sua vecchia fù quasi tutta licentiata, forse per liberarsi sgravandosi dalle spese superflue di 150 mila scudi di debito che dicono ha fatto nel comperar lo stato di Gaiazzo per il Duca suo fratello [Ercole Sfondrato]."

---

39 Teilweise publiziert in Facini, 1911, S. 191, welche den Text allerdings fälschlich in die Zeit nach der Einnahme Ferraras datiert.

40 Zitiert nach einer besser leserlichen Kopie des 18. Jahrhunderts in der Biblioteca Universitaria, ms. 434, II, ff. 145 verso-146 recto.

118 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, unpaginiert***

„Di Roma li 2. Xbre [15]95. Gia io dissi che il Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato haveva venduto tutte quelle superfluità di adobbam.[en]ti et suppellettili che haveva per cavarne denari et quelle investirli per augumentare il che va hora facendo aspettandosi di vedere che un giorno fiorisca come ha sempre fatto".

119 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 16 recto***[41]

„Di Roma à 9. di Genn.[ai]o 1591 […]/ f. 18 recto/ N.[ostro] S.[igno]re ha ordinato che si finisca la cuppola di S.[an] P.[iet]ro si come si fa delle fabriche del Vaticano, et di Monte Cavallo cominciate da Sisto [V], et si dice voglia fare ridurre a perfettione la cappella incontro alla Gregoriana, et a similitud.[in]e di quella."

120 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 114 recto***[42]

„A di 2 di Marzo 1591 […]/ f. 116 verso/ N.[ostro] S.[igno]re lunedi disegnò una cappella in S.[an]ta Maria mag.[gio]re incontro, et à similitud.[in]e di quella di Sisto [V] per sua sepoltura, […]"

121 ***Bosio, 1600, S. 154***

„Nam praeter multorum veterum Scriptorum testimonia, ipsasque Paschalis [I] Papae litteras, quas super retulimus, quarum exemplar ex Vaticana Bibliotheca depromptum inter scripturas felicis memoriae Sanctissimi Patrui sui Gregorij Quartidecimi repererat, qui & ipse in Cardinalatu huius Ecclesiae Titulum obtinuerat; […]"

122 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 95 recto***

„Di Roma à 23 di Febraro 1591 […]/ f. 96 verso/ N.[ostro] S.[igno]re hiermat.[tin]a celebrò messa nella chiesa di Santa Cecilia già suo titolo in Trastevere, […]"

123 ***Inventar des Klosterarchivs von Santa Cecilia, in: ASR, Santa Cecilia, busta 4202,* Inventario dell'archivio del monastero di Santa Cecilia*, f. 9 recto***

„1585. 14. Gennaro = Nel concistoro tenuto in d.[ett]o giorno fu conferito da Gregorio XIII. il Titolo di S.[anta] Cecilia al Card.[inal] Nicola Sfondrati da Cremona, e a dì 25. del d.[ett]o mese prese possesso solennemente, ricorrendo la festa della Conversione di S.[an] Paolo ---To. 50. p. 24. v. […]/ f. 10 recto/ 1591. 25. Gennaro = Possesso preso dal Card.[inal]e Sfondrati nipote del Sommo Pontefice del Titolo di S.[an]ta Chiesa colla descrizione dell'apparatura, e solennità fatte in d.[ett]a occasione --- To. 50. p. 30. v."

---

41 Publiziert in Pastor, X, 1926, S. 571-572, Fußnote 3.

42 Mit geringfügigen Abweichungen und falscher Kodexangabe publiziert in Pastor, X, 1926, S. 572, Fußnote 1 und korrekt in Rossi, 1931, S. 558.

124 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4224, Faszikel 2, f. 19 recto***[43]

„Adi. 28. d'Ottobre del. 1584. Fu recevuto da mastro Sitto da Turri Padre di Veronica scudi quaranta per la sua dote, della quale ne fu pagato mastro Nicolò [Circignani] Pittore à bon conto della pittura della tribuna della chiesa secondo appare per sua recuta [= ricevuta]---- 40./ f. 20 recto/ Jesus Maria. Nell'anno del sig.[no]re 1584. essendo Abbadessa la R.[everenda] madre Sor Cherubina Cardelli minacciando rovina le pietre et lastre che stavano attacchate alla tribuna della nostra chiesa di Santa Cecilia fu cominciato adi 18. di Guignio à farle levare et vi si spese in tutto giuli settantadoi dico ---- 1-20-/ Et per che fu deliberato di far depengere la detta tribuna pero vi fu fatto il cornicione di trevertino di palmi. 65. quale fu stuccato et indorato et vi si spese in tutto scudi vintiuno et b[aiocchi] 10. dico ----21: 10---/ Et per che dalla strada la terra era arrivata dietro la detta tribuna squasi alle finestre et rendeva grandissima humidita pero ne fu fatto levare 323. carrettate di terra che in tutto vi si spese et in 24. op.[er]e di lavoranti à zapparla scudi quindici è mezzo dico --- 15: 50 ---/ Et per che col tempo non havesse à ricrescere e rendere humidita vi fu fatto il muro à torno à torno quale senza la pozzolana et calcia è costato circa dieci scudi dico --- 10 -.

Et per la visita del' Ill.[ustrissi]mo S.[igno]re Card.[ina]le [Giacomo] Savello Vic.[ari] o di S.[ua] S.[anti]ta haveva del 1582 ordinato che l'altare della Madonna quale stava à canto la porticella di dove si escie per andare al hospidale de genovesi, con quello di S.[an] Benedetto che era piccolissimo et sproporzionato et stava tra l'altare della S.[antissi]ma Trinita et di S.[an] Bastiano à piedi la chiesa, et similmente l'altare di S.[ant']Andrea che stava à canto la sepultura della bona me:[moria] del R.[everendo] m.[esser] Martino Salmiron et à canto la porta che va al cimiterio sotto l'altare grande, et anco si levasse il corpo del Ill.[ustrissi]mo S.[igno]re Card.[ina]le [Niccolò] Fortiguerra quale stava al paro del S.[antissi]mo Sacramento per che non era condecente pero adi 25. di Jugnio furno guasti li detti tre altari et sotto l'altare di S.[an] Benedetto non vi fu trovato niente, ma sotto l'altare di S.[ant']Andrea vi furno/ f. 20 verso/ trovate l'infrascritte reliquie scritte in una pietra di marmo muratoci cioè/

ex ligno sancte crucis et pilis di barba. S.[ancti] Petri Apostoli/ ex ossibus Andreae Apostoli, et de vestimento Joannis/ apostoli, ex ossibus S.[ancti] Matthei Apostoli et S.[anc]ti Stephani/ prothomartiris, Stephani pape, et ex dentibus/ S.[anc]ti Laurentij ex ossibus quadraginta martyrum/ S.[anctae] Anastasiae et aliorum sanctorum.----/ Le quale reliqiue erano dentro un vaso di pietra d'alabastro senza coperchio con fodera di rame et nell'altare della Madonna vi furno trovate queste reliquie in un cassettino di legnio cioè/ Reliquie Sancte Marie Matris D.[omi]ni, ex ligno S.[anc]te Crucis,/ Sancti Joannis baptistae, S.[anc]ti Joannis Evangelistae et sanctae Anastasiae -----/ Il corpo del d.[ett]o Card.[ina]le Fortiguerra con la cassa fu messo nel loco dove era l'altare della Madonna adi 26. di d.[ett]o mese et vi si spese circa tre scudi dico ----3 ---/ Et nel loco dove era il d.[ett]o corpo del d.[ett]o Card.[ina]le Fortiguerra essendosi lassato l'adornamento delle colonne con architravi et marmi intagliati con Dio Padre, la

43 Die Seiten des Bandes sind nicht konsekutiv numeriert; zur leichteren Orientierung sei hier dennoch die Seitenzahl wiedergegeben. Das Dokument ist in Auszügen und abweichender Abschrift publiziert in Bertolotti, 1880.

Madonna, S.[an] Zenone et. S.[anta] Justina, overo Agata et .S.[an] Benedetto Abbate ---/ Et per che l'altare del S.[antissi]mo Sacramento era corto, basso et non troppo honorato fu guasto adi 26. di luglio con licentia de superiori dove in una cassa di legnio fragida furno trovate l'infra[scri]tte reliquie cioe---

/ f. 21 recto/ Reliquie sanctorum. Felicis pape, Blasij epi[scopi], Cosme et Damiani Marci et Marcelliani, Pancratij, Valentini, Aquilae et Prisciae Basilidis, Cirini, Naboris et Nazarij, Gregorij PP. Ceciliae Agnetis et Marmete – Que reliquie et invente fuerat + 1550. Si come appare nelli pilastri delle colonne di detto altare dove è scritto/ Et il detto altare fu riconcio nel modo che sta hoggi con Pietre mischie et fatto ritagliare nel'architrave et mettere à oro le parole. Altare privilegiatum. dove si è speso circa trentasette scudi e mezzo ---------- Δ 37:50--/ Et il d.[ett]o Altare fu consacrato adi 7. di Agosto dal Re.[verendissi]mo Mons.[ignor] Assaphens à honore del S.[antissi]mo Sacramento et delli santi de quali; ivi si mettevano le reliquie le quale furno messe in una cassa di piombo et sigillate et furno le medeme che vi si erano trovate si come appare della consecrazione di tutti doi sop[rade]tti altari per la pietra intagliata et attachata al muro à canto la roticella della sagristia delle Monache et l'altare di S.[anta] Marta, et vi fu cantata la messa et vesp[r]i. Et vi concorse gran populo tutto il giorno et particularmente la mattina quando fu fatta la processione con tutte le sop[rade]tte reliquie à torno à torno alla chiesa quale erano drento la bara di S.[an] Pietro con la quale fu transportato il corpo di S.[an] Gregorio Nazianzeno dalla chiesa delle Monache di Campo Marzo alla Cappella Gregoriana et N.[ostro] S.[ignore] Greg.[ori]o PP. XIII. concesse per breve Indulg.[ulgenz]a plenaria à tutti quelli che in quel giorno visitavano li detti altari et per ogni anno in perpetuo nel giorno del'anniversario dieci anni de Indulg.[enz]a et altre tanti quaratene sotto il di 4. di Agosto 1584 il quale breve è stato intagliato con la detta consecrazione nella sop[rade]tta pietra et posta dove di sopra et si spese per acconciare il d.[ett]o Altare dove stava il Card.[ina]le Fortiguerra scudi sette dico --------- Δ 7-----

/ f. 21 verso/ +/ Di poi fu fatta spicchonare la tribuna ringricciare et incollare et riquadrare le finestre che erano tonde et vi si spese in tutto circa scudi quattordici dico --- 14--/ Et per che il Card.[ina]le Adam Inglese [= Adam of Easton, Norfolk] stava in un cantone della Cappella ultima delli Pontiani à canto al'oratorio di S.[an]ta Cecilia di modo che non si conosceva adi 14 di luglio fu tramutato et transportato et messo nel loco dove era l'altare di S.[ant']Andrea con le debite cerimonie essendosi trovato in carne et ossa intero et erano circa 200. anni che era morto benche fussi più di: 20. anni che era stato trasportato dal loco dove fu messo la prima volta che era giusto accanti l'altare del S.[antissi]mo Sacramento con una grata di ferro à torno à torno et altri adornamenti nelli quali erano questi versi intagliati./ Artibus iste pater famosus in omnibus Adam/ Theologus summus Cardique nalis erat./ Anglia cui patriam titulum dedit ista beate/ edes Cecilie morsque suprema polum./ MCCCLXXXXIII – mense septembri/ li quali versi ne altra memoria non si ritrovava in chiesa [----] ma per diligentia fatta fra Gentil'homini vecchi et historici si sono ritrovati et nella d.[ett]a trasportatione si spese circa scudi sette è mezzo dico -------- 7:50---/ Et per che il musaicho era tutto affumato fu fatto laccare con liscia et sapone et si spese tre scudi ---- 3---/ Et il S.[igno]re Agostino Mileti nipote della sop.[rascri]tta R.[everen]da Madre

Abbadessa accio piu lume rendessero le sop.[rade]tte quattro finestre della tribuna vi fece fare quattro vitriate ed l'arme sua et vi spese vinticinque scudi et poi le dette per elemosina dico --- 25 –

/ f. 22 recto/ Di poi M.[aestr]o Nicolo Circigniano dalle poma rancie depinse nella detta tribuna tutta la vita et passione di S.[an]ta Cecilia Valeriano Tiburtio et Maximo, et il quadro della cena sopra l'altare del S.[antissi]mo Sacramento, et il quadro dell'oratione che fece N.[ostro] S.[ignore] all'orto sopra l'altare di S.[an] Benedetto fatto di novo accio accompagnasse la cena. E piu ha fatto S.[an] Benedetto, S.[an] Mauro et S.[an] Placido in detto altare, et ivi à canto S.[anta] Scholastica/ Et il Dio Padre che è in tela dalla banda di drento del Ciborio che è sopra l'altare grande, et l'arme di PP. Giulio [III]et di PP. Greg.[ori]o [XIII] ed l'adornamento sopra le pietre intagliate et tutte le sop[rade]tte cose ha fatto per prezzo di scudi cento di m.[one]ta dico ---- 100--- Per li colori si è speso in tutto circa vintisei scudi ---- 26 ---

E piu per li telari delle ramate fatte dal monasterio per guardia delle sop.[rascri]tte vitriate et per li telari di legnio per che il S.[igno]re Agostino [Mileti] non ha dato si non li sop.[rascri]tti Δ 25. et per fattura della cassetta di piombo et coperchio per le reliquie messe nelli sop.[rascri]tti altari in tutto circa quattordici scudi è mezzo dico ----- 14:50 –/ E piu per intagliatura del privilegio del altare privilegiato, et della consecrazione delli sop.[rascri]tti doi altari a m.[aestr]o Bernardo Berna Scarpellino scudi tredici dico --- 13 –/ Per che quella della Indulgentia plenaria perpetua concessa da N.[ostro] S.[ignore] Greg.[ori]o PP XIII. sotto di p.[rim]o di Xbre 1582 – per le quattro feste cioè di [1.] S.[anta] Cecilia, [2.] Valeriano[,] Tiburtio et Maximo, [3.] Urbano [I] PP, et [4.] di S.[an] Benedetto la fece ottenere il R.[everend]o M.[esser]e Pietro Fulvio Dottore Rom.[an]o et à sue spese spedì il breve pero similm.[en]te à sue spese l'ha voluta fare intagliare/ f. 22 verso/ E Piu per esser la chiesa il 2.do titolo de prete Card.[ina]le si è fatta fare la sedia di pietra per il titolario che sara pro tempore et si è speso scudi cinque è mezzo ---- 5-50-

/ E piu si è speso in fare riconciare molti lochi della chiesa et levare la sepultura della marotia quale stava attacchata al oratorio di S.[anta] Cecilia et il populo faceva oratione ivi come quella fusse stato il letto dove dormiva S.[an]ta Cecilia p.[erci]o con licentia de superiori fu fatta levare et si è speso in tutto scudi dieci dico ---- 10 ---/ E piu per pozzolana once n.[umer]o 474. si è speso scudi undici et y [= baiocchi] ottanta sette per che la calcia si è adoperata di quella del monasterio dico --- 11-87--/ Et per che scompariva il ciborio del Altare di S. [anta] Cecilia per esser antico et affumato fu fatto lavare et indorare dove si è speso in oro scudi vintiuno et alli Indoratori che l'hanno messo et fatto le lettere à piedi li quadri et nelle diademe delli santi scudi tredici che sono in tutto scudi trentaquattro dico -- 34---/ li quali con altri sei li impresto il sop.[rade]tto R.[everendo] M.[esser] Pietro Fulvio per rimborsarsene tre scudi il mese/ Di poi è stato rifatto nella nicchia il tabernacolo del S.[antissi]mo Sacramento nel modo che si vede quale di legniame è costato scudi vinti dico --- 20--/ Et di indoratura et altre spese scudi vintiquattro --- 24-/ E piu per il drappo per farsi un paviglione di piu colori quaranta doi giuli dico --- 4:20/ E piu per francia et manifattura quaranta sei giuli dico --- 4:60 –

/ f. 4 recto/ E piu per la scatola messa drento il d.[ett]o tabernacolo del S.[antissi]mo Sacramento foderata di raso rosso tre scudi è mezzo --- 3:50-/ E piu nota che la R.[everenda] madre Sor Innocentia per sua devotione fece fare il quadro di S.[anta]

Gertruda sopra la finestra di dove si vedano le monache àcanto la sacristia –/ Il sop.[rade]tto altare del S.[antissi]mo Sacramento et tabernacolo è stato fatto di elem.[sin]e raccolte à questo effetto che dalle monache con tre scudi che ne dette il sop.[rade]tto m.[esser] Pietro Fulvio sono stati scudi sessanta di m.[one]ta dico ---60-/ Come apparisce di tutta l'entrata et spesa nel libretto tenuto aparte di detta fabrica di carte. 88./ l'altre spese si sono fatte come appareno in detto libretto di dinari havuti cioè da piombo et ferro venduto --- 43:50-/ da pietre vendute à diverse persone ---- 61:10---/ da entrate straordinarie et altre elem.[osin]e scudi cinquantanove et y [= baiocchi] 20. senza quelli che si sono dati al pittore dalli Δ 60. in giu come appare in d.[ett]o libretto ---- 59:20-/ havuti in prestito dal R.[everendo] p.[adre] m.[esser] Henricho pietra scudi quaranta dico ----- 40--/ Similm.[en]te havuti in prestito dal sop.[rade]tto R.[everendo] m.[esser] Pietro Fulvio scudi quaranta dico --- 40---/ [in un'altra mano e cancellato:] et piu fu venduto il tabernaculo vecchio con alcuni padiglioni del Santissimo Sacramento a quelli di fate ben fratelli et se ne hebbe scudi vinti quali dieci ne furno dati ha la sacrestia et altri dieci sene aiuto a fare li balaustri del Chiesia ---- 20:"

125 ***Baronio, 1760, S. 150-151***

„Natalem ejus diem, ut sacrosanctum, tam Occidentalis quem Orientalis Ecclesia, in ejus memoriam celebri solemnitate agere consuevit, & usque modo agere perseverat, ejusque sacram Imaginem, vel coloribus pingere, vel marmore sculpere, more majorum in Basilicis moris fuit. Quae non tantum ejus effigiem representarent, sed & in operatione miraculorum vivam redderent, ut factum constat consecutis temporibus, cum Michael Balbus Iconoclasta Orientale Imperium invasisset, sustulissetque paris impietatis Imperatorem Leonem Armenum, Constantinumque ejus filium virilibus amputatum, relegasset in insulam: cui quidem cum usus vocis ea de causa penitus interceptus esset, ac redditus omnino mutus; cum ille loquelae restitutionem a Deo cupiens, per S.[anctum] Gregorium Theologum, cujus illic erat sacra statua, flagitavit. Exaudivit eum ille, cujus imago per visum apparuit, jubens ceram, quam descriptam in manu haberet, legere. At ille visis fidem adhibens, mane ingreditur Ecclesiam, illicque conspecta Gregorii statua, prae se ferente imaginem ejus, quem nocte viderat, schedulamque eamdem in manu habentem, ubi exordium orationis in sancta lumina inscriptum erat his verbis, RURSUS JESUS MEUS; accessit, ut jussus erat, ut legeret. Quae quidem verba, cum primum voce clarissima recitasset, deinceps semper recte locutus est."

126 ***Bosio, 1600, S. 142* (*kursiv im Text*)**

„Solus Codex Vaticanus habet: *Titulum, quem piae devotionis affectu S.*[*anctus*] *Papa Primus Gregorius Doctor eximius dicaverat.* Quod & potuit esse, idque videtur etiam comprobari ex eo, quod Paschalis, ut infra in his literis dicitur, Monasterium in honorem S.[ancti] Gregorij aedicaverit, quasi id fecerit, ea re motus, quia ipsa Ecclesia ab eodem sancto Pontefice dedicata fuerit. Licet enim S.[anctus] Urbanus Papa à Caecilia rogatus eius domum Ecclesiam consecrasset, potuit tamen dicta Ecclesia ob antiquitatem collapsa, vel aliqua alia ex causa profanata à S.[ancto] Gregorio iterum consecrari, sicut multas Ecclesias pluries dedicatas fuisse ex antiquis inscriptionibus constat."

127 ***Bosio, 1600, S. 154-155***

„Accedebat etiam, & alterum non leve argumentum; quod intra eam fenestellam, quae sub Altari maiore antiquo ritu excisa erat ab ea parte, quae Populum respicit, cuius exemplum adhuc in plerisque veteribus durat Ecclesijs, ubi & lampades ad honorem Sanctorum accendi solent, adverterat rotundum foramen in profundum descendens; quo viso recordatio quaedam veteris consuetudinis Cardinalis animum tetigit, nempè suetum antiquitus supra tumulos, Sanctorumque Martyrum memorias per foramen huiuscemodi, seu, ut Sanctus Germanus (S.[anctus] Germanus in ep.[istula] ad Hormisdam Papam lib.[er] I. epist.[ula] Pont.[ificis] fol.[io] 524) appellat, cataractam brandea, sive vela demitti, quae propius sacris admota Reliquijs divinam quandam virtutem miraculis plerumque testatam traherent; ideoque non parva apud priscos illos Christianos veneratione haberentur; qualia etiam Romanos Pontifices Regibus, & Principibus exteris dono mittere solitos Beati Gregorij Magni exemplo cognoscimus. (S.[anctus] Greg.[orius] lib.[er] 3. Regest.[orum] ep.[istula] 30. & alibi saepe.) Hac ergo animo praecepta de eiusmodi foramine opinione, & argumentis Cardinalis intra subiectum vacuum, quo foramen respiciebat Sanctae Virginis Caeciliae, sociorumque Martyrum corpora adservari divino instinctu cogitavit; […]“

128 ***Felici, 1587, S. 9***

„Gregorio adunque il Magno, che come udirete fu quello, secondo l’opinione d’alcuni, che instituì prima le Stationi, ò le riordinò, compose anco l’Homelie sopra gli Evangelij correnti, perche di tempo in tempo si recitassero in quelle Chiese, dove alla Statione il Popolo si radunava, […]”

129 ***Ugonio, 1588, unpaginierte Einführung***

„Da questo che si è detto, si vede esser manifesto errore quel che Polidoro Virgilio, il quale scrisse degl’inventori delle Stationi.[44] Egli è ben vero che S.[an] Gregorio [Magno] le ordinò, le stabilì, & ridusse à certo numero, & fermò le chiese alle quali si havesse da andare non solo nella Quadragesima, ma in altri tempi ancora & solennità dell’anno.“

130 ***Cascini, 1651, S. 156***

„Un altro essempio ci darà quella di Roma nel fine del medesimo secolo, nella quale da S.[an] Gregorio il Magno fù condotta per la Città quella veneranda imagine di S.[anta] Maria Maggiore dipinta da S.[an] Luca alla Chiesa di S.[an] Pietro, insegnando in questo alla S.[anta] Chiesa di valersi della pijssima maniera di placare l’ira Divina con solenni supplicationi; hor dopo le litanie generali, e le pubbliche processioni di Chierici, e di Religiosi, che in distinti giorni si facevano, come Paulo Diacono [= Paulus Warnefridus Diaconus] scrive, e la traditione afferma, fù veduto sulla mole d’Adriano [= Castel Sant’Angelo] dal Santo Pontefice, l’Angelo di Dio, che egli ancora supplicato alla Reina nostra, e loro, con dire, *Regina caeli laetare*; alla quale aggiunse il S.[anto] Papa Gregorio, *Ora pro nobis Deum. Alleluia*: in segno di letitia, e di liberatione; e vide che quello

44 Es handelt sich um Polidoro Virgili, *De rerum inventoribus*, Erstauflage Paris 1499.

rifoderata la spada, significando già di quel flaggello il fine; e nulladimeno non seguì di subito il fine, se bene cominciò à mancare, finche s'andò estinguendo di man'in mano."

131 ***Maioli, 1585, S. 175***
„Quis non miretur huius nostri miserandi saeculi insaniam? Gregorius omnium Pontificum quasi columen, probat usum imaginum, redarguit corruptores, distribuit iconas viris pijs, iubet in ecclesijs & fieri & haberi, utilitatem ab earum usu recipi docet, idiotarum librum esse, manuque nos per imagines duci ad Christi redemptoris contemplationem, apertissimo stylo commonstrat: Crucifixi, crucisque materialem probat effigiem fieri, signique eius per digitos expressionem: Nihilominus vecordia tanta in huius typis haereticorum cordibus imperat, ut videntes haec non videant; intelligentesque non intelligant."

132 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, II, f. 446 recto***[45]
„Di Roma li 23. luglio 1597. […]/ f. 449 recto/ […] Ogni giorno si sente mag:[gio]ri effetti dell'austera vita, che mena l'Ill:[ustrissi]mo [Cardinal Paolo Camillo] Sfondrato con continui digiuni, et orationi/ f. 449 verso/ sendosi in tutto, et per tutto alienato dalle cure temporali."

133 ***Giovanni Dolfin, „Relazione di Roma", in: Albèri, 1857, S. 449-504, besonders S. 485***
„[Paolo Camillo] Sfondrato, nipote di Gregorio XIV, è tutto spagnuolo, ma è male affetto di quasi tutti i soggetti proposti dagli Spagnuoli; siccome è male affetto di sè stesso, e vive poco contento della sua fortuna ed oppresso da grave malinconia; onde ha fatto questi due anni molte mutazioni nella sua vita; ed ora avendo venduto tutto il suo supellettile per gran somma d'oro, ha ristretto molto la famiglia. Della sua volontà verso la Serenità Vostra non mi basta l'animo parlarne."

134 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***
„Di Roma li 12 di Maggio [15]99 […] Appena giunse in Roma il Card.[inal] [Paolo Camillo] Sfondrato, che subbito se ne volò à fare riverenza al Papa martedi alla Villa per andarsene di là à Tivoli à quel suo luogo vicino à far la sua solita vita ritirata."

135 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***
„Di Roma li 7 di 7bre 1598 […] Con molta sua spesa và ora restaurando la chiesa di S. [an]ta Cecilia in Trastevere il Card.[inal] [Paolo Camillo] Sfond[r]ato, col ridurla in forma alla moderna, resarcire tutti quelli altari, et levar le superfluità, et gli haverebbe anco fatto la soffitta; ma non si è trovato modo per essere il corpo della chiesa troppo basso: tutt.[avi]a fa tale adornamento, che apparirà beniss.[im]o et mass.[imament]e che ha levato il dormitorio di quelle suore, dal quale veniva levato l'aere a tutta la chiesa,

45 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 684, Fußnote 7.

et fab[b]ricatone un'altro in vece di quello: onde quelle Madri haveranno causa di benedir, et ringratiare Iddio d'haver havuto tal Protettore cosi dedito all'opere pie, che tutto l'avanzo della spesa di sua famiglia in poi delle sue entrate impiega in elemosine, et opere pie."

136 ***Panciroli, 1600, S. 263-264***

„Mà perche stava molto ingombrata, senza lume, e priva di bellezza, Paolo Camillo Sfondrato Cardinale, & hora Titolare di questa Chiesa vi ha posto la mano, e con una maniera non men nuova, che vaga ha fatto dipingere il tutto sotto del tetto, e con proportionate finestre ha dato chiara luce alla Chiesa, e rinovato le pitture del testamento nuovo, che stavano dall'una all'altra parte della nave di mezo [sic], & altre in altre parti ha aggiunto, con debita maniera disponendo gli altari, che senza ordine stavano sparsi per le altre due navi, talmente che alla divotione di questo luogo si è accresciuto non so che d'allegrezza, e sodisfattione grande nel rimirarla."

137 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***

„Di Roma li 3. feb.[brai]o 1596. Roma come più divota, e curiosa dell'altre Città saputasi domenica matt.[in]a la processione del Capitolo di San Pietro concorse tutta si può dire per intervenire alla ceremonia, che si fece della translatione della testa di San Damaso Papa, quale stata per molti anni nella guardarobba pontificia in vaso di legno, fù posta in un altro di arg.[ent]o informa di una testa insieme col petto, et col regno sopra molto ben guarnito di gioie, e pietre pretiose di tutta bellezza, nel quale la S.[anti]tà Sua la sera avanti dopo havervi fatto assai longa oratione volse porla di sua mano: l'andò à levar con molta devotione portandola in San Pietro [in Vaticano], et postola sull'Altare degli Apostoli per tutto quel giorno, la ripose fra le più celebri reliquie, che siano in quella Basilica importando la spesa di d.[ett]o vaso 800. scudi."

138 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1064, f. 65 verso***

„Di Roma li 3 Febraro […]/ f. 66 recto/ Nelle rovine della Chiesa di S.[an] Pietro [in Vaticano] nel fabricarsi è stato trovato il Corpo di S.[an] Cusmano Pontifice al quale nostro S.[igno]re ha fatto fare una Testa d'Argento col Reg:[no] Pontificio tutto pieno di varie gioie, et Dom:[eni]ca Matt:[in]a procesionalm:[en]te fu levato dalla Camera di S.[ua] B:[eatitudi]ne è condotta in quella Basilica fra le altre Reliquie."

139 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1063, f. 917 recto***

„Di Roma li 2 Xmbre 1595. […]/ f. 917 verso/ [giovedì] La med.[esim]a mattina essendo la festa di S.[an]to Andrea in S.[an] Pietro [in Vaticano] ove fu mostrato al Populo la testa di d.[ett]o Santo, vi furono battezati tre Turchi Padre, Moglie, et figlio venuti nuovam.[en]te alla Christiana fede, la quale cerimonia fu fatta dal Vescovo di Alessano [= Giulio Doffi][46]."

46 Der Priester, Theologe und Dominikaner Giulio Doffi war vom 6. März 1595 bis zu seinem Tode am 27. August 1596 in Rom Bischof von Alessano. Vgl. *Hierarchia catholica*, IV, S. 77.

140 ***Borromeo in Barocchi, 1962, S. 37-38***

„Sanctorum autem capita, quae a corporibus disiuncta sunt, ut aliquando statis diebus pro pietatis studio fidelibus ostendantur exponanturve, separatim a corporibus, locis infra praescriptis, reponi conveniens erit: inclusa scilicet in theca aurea aut argentea, vel, ubi prae inopia non potest, aenea inaurata, quae capitis cum collo dimidiatoque pectore formam similitudinemque exhibeant."

141 ***Bosio, 1600, S. 158-159***

„Contra verò Sancti Maximi, qui non capite plexus, sed ad necem plumbatis caesus fuerat, repertum est caput ita cum corpore coniunctum, ut cum ipse Cardinalis tollere illud vellet, ut extra simul cum alijs S.[ancti] Valeriani, & Tiburtij publicè in altare coleretur, magno id conatu, & labore perfecerit; ostendebat enim idem caput percussionum, quas ex plumbatis acceperat notas, & fractionis signa, licet formam integram retineret, in quo substava quòque caesaries quasi viventis, & omne capillamentum repersa sanguine ita incorrupta cernebantur, ut ad literam in eo completum dici posset illud evangelicum: Capillus de capite vestro non peribit. Luc. [as] 21[, 18]."

142 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 1, „Libro dei mandati"***[47]

a. „N. 1 Molto m.[agnifi]ci S.[S].ignori Gio.[vanni] Henriquez d'Herrera et Ott.[avi] o Costa. Vi piacerà di pagare à D.[on] Bartolomeo Brunelli N[ost]ro capellano scudi mille di m.[one]ta, de quali dobbiamo servirci per la chiesa di S.[an]ta Cecilia N[ost]ro titolo, che pigliandone ric.[evu]ta, saranno ben pag.[a]ti. Di Casa à 26. di Giug.[n]o 1600--- 1 000---.

b. N. 25 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Pompeo Targoni scudi trecentonovanta di m.[one]ta, quali sono per il prezzo di quattordici ovati di lapis lazzuli, compr[at]i da lui per la chiesa di S.[an]ta Cecilia, et per saldo, et final pagam[en]to di quanto egli deve hav.[e]re da Noi, sino, et per tutto questo di 27. d'Agosto 1600. che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 27. d'Agosto 1600 -----390:[48]

c. N. 26 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà pagare à m[aest]ro Giovanni Sanna Pittore scudi cinquanta di m.[one]ta quali sono à buon conto de scudi trecento, che siamo convenuti insieme, che dobbiamo pagarli tutta la nave sinistra della Chiesa di S.[an]ta Cecilia, depinta da lui, che pigliandone così ricevuta, saranno ben pag.[a]ti. Di Casa à 4. Sett.[emb]re 1600 -----50:.

d. N. 37 Molto mag.[nifi]ci S.[S][igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare à Don Bartolomeo Brunello N[ost]ro capellano scudi centocinquantatre di m.[one]ta quali sono per prezzo di zecchini n.[umer]o cento, compr[at]i à g.[iul]i 15 b.

---

47 Das Ausgabenverzeichniss beginnt am 1. Januar 1600 (mit Eintrag Nr. 2; Nr. 1 ist ein Nachtrag). Da sich die interne Numerierung wiederholt, wird jener hier zur größeren Klarheit eine konsekutive Numerierung vorangesetzt.

48 Siehe die minimal abweichende Transkription in Nava Cellini, 1969, S. 38, Fußnote 12. Auch erwähnt in Ostrow, 1996, S. 324, Fußnote 134, ohne Hinweis auf Nava Cellini.

[olognini] 3 l'uno per ser.[vizi]o della chiesa di S.[an]ta Cecilia, che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 16. d'ott.[ob]re 1600--- 153----.

e. N. 48 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà pagare à m[aest]ro Marco Tullio de Nosis, et Vincenzo Conti pittori scudi ottantacinque di m.[one]ta, quali sono per saldo di quanto han lavorato nella Chiesa di S.[an]ta Cecilia, et per ultimo, et final pagamento di quanto hanno d'havere, et possono pretender da Noi, sino, et per tutto questo di XI. di Dic.[emb]re 1600 di qualsivoglia cosa, restando essi obbligati di ritoccare alcune figure, che hanno patito. che pigliandone così ric.[evu]t; saranno ben pag.[a]ti. Di casa agli XI. di Dec.[emb]re 1600 ---85.

f. N. 49 Molto m.[agnifi]ci S.[S][igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare ad Antonio Romanelli oriffice scudi due di m.[one]ta, quali se li danno per pag.[a]re chi l'ha aiutato ad indorare et per saldo fin' à q:[uest]o di XI: d.[ett]o. che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa agli XI. Xbre 1600--- 2:

g. N. 66 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera.Vi piacerà di pag[ar]e ad Horatio Gettatore [= Orazio Censore] scudi duecentosettanta di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretendere da Noi, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600 per qualsivoglia cosa, che pigliandone così ricevuta, saranno ben pag.[a]ti. Di casa à 16. di Dicembre 1600 ----270."[49]

h. N. 67 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr[er]a. Vi piacerà di pag[ar]e a Jacomo Laurentiani Gettatore scudi cinquantasette, et b.[aiocchi] ottanta di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ricevuta. Di casa à 16. di Dicembre 1600 ----57, 80

i. N. 68 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr[er]a. Vi piacerà di pagare à Dom.[eni]co Ferrari Gettat[or]e scudi vinti di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di Casa à 16. di Dicembre 1600 ----20.

j. N. 73 Molto mag.[nifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Stefano scultore scudi sessantacinque di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di Casa à 16. di Dicembre 1600 ----65.[50]

k. N. 74 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Gio.[vanni] Batt[ist]a Milanese [= Giovanni Battista Montano] Intag.[liato]re, scudi otto di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et

49 Für diese und die zwei folgenden Zahlungen, siehe Nava Cellini, 1969, S. 24 und Fußnote 15 auf S. 39, sowie Morolli, 1988, S. 44, Fußnote 93.

50 Mit geringen Änderungen bereits teilweise publiziert in Nava Cellini, 1969, S. 24 und S. 39, Fußnote 16. In fehlerhafter Transkription auch in Pepper, 1969, S. 78-79, Fußnote 26.

per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di Casa à 16. di Dicembre 1600 ----8.

l. N. 76 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Tomaso, et Gio.[vanni] Paolo della Porta scudi sette, et b.[aiocchi] dicisette di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di Casa à 16. di Dicembre 1600 ----7, 17.[51]

m. N. 77 Molto m.[agnifi]ci S.[S][igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Cesare Domenichi Intag.[liato]re di lettere scudi dicinove di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam.[en]to di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[ues]to di 16. di Xbre 1600 che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 16 di Dec.[emb]re 1600--- 19.

n. N. 105 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Gio.[vanni] Sanna Pittore scudi novantacinq[ue] m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di Casa à 16. di Dicembre 1600 ----95.

o. N. 106 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Paolo Brillo Pittore scudi trentacinque di m.[one]ta, quali sono per intero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da Noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone ri[cevu]ta. Di Casa à 16. di Dicembre 1600 ----35.[52]

p. N. 107 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare al S.[igno]re Jacomo della Porta scudi cento di m.[one]ta, quali sono per le fattiche che egli hà fatto per ser.[viti]o della chiesa di S.[an]ta Cecilia et n[ost]ro, fin à q.[uest]o di 16.di X.re 1600. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa à 16. di Dicembre 1600 ----100.

q. N. 108 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Gio.[vanni] Baglione Pitt.[o]re scudi ottanta di m.[one]ta, quali sono per un quadro di San Pietro et S.[an] Paolo fatto da lui per la chiesa di S.[an]ta Cecilia, et per intero saldo, et final pag.[amen]to di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 16. di Dic.[emb]re 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di casa à 16. di Dicembre 1600 ----80.[53]

r. N. 115 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re al p[ad]re Proc.[urato]re g[e]n[er]ale di M.[on]te Oliveto scudi centocinquanta m.[one]ta, q[u]ali sono per altretanti spesi dal p.[adre] Abb.[ate] di S.[an] Michele in bosco di Bolog.[n]a per ser.[vizi]o n.[ost]ro, et per intiero saldo et final pagam.

---

51 Angezeigt in Nava Cellini, 1969, S. 41, Fußnote 36. Dort ebenfalls erwähnt eine weitere Zahlungsanweisung im Faszikel 3, Nr. 32: Am 19. Januar 1603 gehen 33, 5 *scudi* an Giovanni Paolo della Porta für nicht spezifizierte Dienste.

52 Erwähnt in Morolli, 1988, S. 44, Fußnote 96.

53 Erwähnt in Morolli, 1988, S. 44, Fußnote 95.

[en]to di q[ua]nto esso p[ad]re Abb.[at]e deve hav.[er]e et può pretender da noi per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 18 di Xbre 1600. Che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 18. Xbre 1600----- 150.[54]

s. N. 117 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re al p[ad]re Proc.[urato]re g[e]n[er]ale di M.[on]te Oliveto scudi centocinquanta di m.[one]ta, q[u]ali sono per altretanti spesi per ser.[vizi]o n[ost]ro in lapislazuli, segatura, et portatura di essa, dal p.[adre] Abb.[ate] di S.[an]ta Helena di Ven.[ezi]a come appare per una sua lista; et sono per intiero saldo, et final pagam.[en]to di q[ua]nto esso p[ad]re Abb.[at]e deve hav.[er]e; et può pretender da noi per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 18 di Xbre 1600. Che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 18. Xbre 1600----- 150.

t. N. 125 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare à Giovanni Scanarino scudi sette di m.[one]ta, quali sono per nettatura de due piedi di vasi di bronzo, che servino de frontispitij nella chiesa di S.[an]ta Cecilia, et intiero saldo, et final pagam[ent]o di quanto egli deve hav.[e]re, ò può pretender da noi, per qualsivoglia cosa, sino, et per tutto q.[uest]o di 30. di X.bre 1600. che pigliandone così ri[cevu]ta. Di casa à 30. di Dicembre 1600 ----7. +

u. N. 135 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà di pag.[ar]e al padre proc.[uratore] g[e]n[er]ale di Monteoliveto scudi centocinque m.[one]ta, quali sono per altritanti sborsati di N[ost]ro ord.[in]e dal padre Abb.[ate] di San Bened.[ett]o di Siena à m[aest]ro Fran.[ces]co Vanni Pittore, et per saldo, et final pagam.[en]to di quanto il d.[ett]o p[ad]re Abb.[ate] deve hav.[e]re, et può pretender da Noi per qualsivoglia cosa, sino et per tutto q.[uest]o di 29. di Gen.[nai]o 1601. che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 29 di Gen.[nai]o 1601 -----105."

143 ***Bosio, 1600, S. 180***

„Caput S.[ancti] Valeriani Sponsi S.[anctae] Caeciliae Virginis, quod in ultima hac inventione à corpore avvulsum in proprio argenteo capite inclusum est. Caput S.[ancti] Tiburtij Fratris eiusdem S.[ancti] Valeriani, quod prius segregatum inter Reliquias Ecclesiae colebatur. Caput S.[ancti] Maximi Martyris, quod nuper item à suo corpore abstractum, & argento convestitum est, in quo tota caesaries cruore respersa usque hodie videtur."

144 ***Bosio, 1600, S. 153-154***

„Cum veterem Sanctae Caeciliae Ecclesiam, cuius Titulum obtinet, Illustrissimus Cardinalis Paulus [Camillus] Sfondratus pro sua in Deum, Sanctamque Martyrem pietate reparare, atque exornare caepisset; inter caetera meditabatur sub Ara maiore, qua ad Orientem antiquo more convertitur custodiam sacris Reliquijs continendis extruere, quas partim in eadem Ecclesia adservatas repererat, partim ipse Summi Pontificis concessu aliunde invexerat, vasisque ex auro, & argento eleganter elaboratis incluserat; [...] Is enim locus, quo more, institutoque Maiorum non nisi Sanctorum

54 Hinweis in Pepper, 1969, S. 75 und Fußnote 21, sowie Pepper, 1984, S. 55, Fußnote 15.

corpora humari consueverunt, meritò pretiosis eorumdem Reliquijs recipiendis idoneus est iudicatus."

145 ***Ugonio, 1588, S. 10 recto-13 verso***

„[…] si può anco ogni huomo ch'è stato à questa età in Roma ricordare, che insino all'anno 1586. da molto tempo indietro questa chiesa di Santa Sabina era per il mezzo divisa in due parti, con un muro alto circa 12. palmi che attraversava tutte tre le navi per il largo, si che la vista del lungo della chiesa non si poteva commodamente godere, […]/ S. 10 verso/ Ma l'anno passato appunto si rese alla chiesa di S.[anta] Sabina la sua vista antica, havendola il beatissimo Pontefice SISTO QUINTO rimessa in quella grandezza, & splendore che hebbe quando sotto Sisto il Terzo fu finita, & consacrata. Egli levato quello ingombramento, che mozzava la chiesa in due parti, l'ha restituita ampia, & spatiosa. Si vedono hora le tre navi seguite, & quella parte di dietro che fu gia vacua, & quasi deserta è ritornata nel grado di prima, anzi piu bella, & piu ornata che prima. Et à far questo si è mossa la Santità di N.[ostro] Sig.[nore] SISTO QUINTO, perche sapendo, come gl'antichi Pontefici erano soliti di andar personalmente alle stationi, & quivi cantar la Messa, ha determinato ogni anno il primo giorno di Quadragesima venire à questa chiesa, non per solamente visitarla, come da molti anni indietro si costumava, ma per celebrarvi la Cappella Papale, assistente il Collegio di Cardinali, & tutta la Corte. Di che ne ha fatto una bolla particolare, & egli stesso ha dato principio à questa bellissima usanza, acciò ne' tempi d'avvenire si habbia da futuri Pontefici à seguitare. Quindi perche si faccia tutto con quel decoro, & grandezza che si conviene alla Maestà Pontificia, tolto via il muro di mezzo che detto habbiamo, & il Presbyterio rinchiuso di Eugenio/ S. 11 recto/ secondo, ha allargato il spatio della chiesa & ridottola nel stato, & nella magnificenza, che hora veggiamo. Rimosso l'altare antico, & ritrovatevi sotto le Reliquie de sacri corpi di Sabina Martire, Serafia Vergine e Martire, Alessandro Papa & Martire, Eventio Prete, & Theodolo compagni Martiri, ha eretto il nuovo altare sopra tre gradi di pietra, allontanandolo dalla Tribuna per tanto spatio quanto è necessario, & conveniente alla Cappella Papale, acciò il sommo Pontefice nel mezzo, & intorno i Cardinali possino sedere, & assistere al santo sacrificio della Messa, & sotto questo altare ha fatto mettere le Reliquie de i sopradetti Martiri ritrovate nell'alare antico di Eugenio. Ma più giù sotto il nuovo, ha fatto fare una Cappelletta sotterranea, alla quale per undici gradi commodamente si scende, & quivi ha dedicato un altro altare in honore di S.[an] Domenico [di Guzmán] institutore dell'ordine de Predicatori, il quale in questo luogo habitò. […]/ S. 13 verso/ La Statione di S.[anta] Sabina, per esser la prima del tempo Quadragesimale, & capo del solenne digiuno, si celebrava con gran Solennità."

146 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1054, f. 48 recto***

„Al primo di febraro [15]86 […]/ f. 48 verso/ […] Nel conc.[isto]ro di hieri […] il Papa intimò, per imitare in q.[ues]ta parte i riti de gli antichi suoi/ f. 49 recto/ predecessori le cappelle delle Domeniche della quaresima, che si facevano in San Pietro in quelle chiese, ove saranno le stazioni."

147 ***Bosio, 1600, S. 154***
„[…] saepius idem Cardinalis antiquam in marmore inscriptionem legerat in subterranea Confessione directè sub Ara maiore posita, quo in loco effodiendum erat; quae inscriptio disertè commemorat Paschalem Pontificem illic supradicta Corpora recondisse."

148 ***Bosio, 1600, S. 155***
„Nec eum spes, & opinio fefellit; nam cum, ex quo eius Ecclesiae regimen ipsi divinitus obtigit, incredibili semper desiderio flagrasset proprijs oculis si Deo placitum esset Sancta illa Corpora videndi, coramque venerandi, atque identidem videre cuperet, quomodò post tot annorum curricula se se haberent, & num ob temporis longinquitatem detrimenti aliquid passa essent, ut eorum venerationi, ac dignitati quantum in ipso esset consuleret; placuit omnipotenti Deo tam pio ipsius Cardinalis [Pauli Camilli Sfondrati] voto benignè obsecundare, pretiosumque Sanctae Ceciliae corpus, unàque Sociorum, quae longa temporum feries celaverat, eius regiminis tempore revelare."

149 ***Cäcilie in Bosio, 1600, S. 43***
„Veritas est, quod multum me desideranter quaesierunt, sed gratia Dominae meae, semperque Virginis Dei Genitricis affuit, quod qualiter quotidie praesto sum, nullatenus me longius abire permisit; sed sicut caepisti perage, & sicut operaris indefinenter operare, quia omnipotens Deus tibi me placuit relevare."

150 ***Paolo Camillo Sfondrato in Bosio, 1600, S. 170***
„Ego Paulus Tituli S.[anctae] Caeciliae S.[acrae] R.[omanae] E.[cclesiae] Presbyter Cardinalis Sfondratus, cui licet miserrimo peccatori praedicta corpora, quae diuturnitate temporis ferè in tenebris iacebant, & invenire, & videre, & venerari à Deo Optimo Max.[imo] datum est, memoriam hanc hisce litteris consignavi."

151 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1066, f. 119 recto***
„Di Roma il penult.[im]o di Xbre 1598. […]/ f. 121 recto/ […] Le chiese se non tutte la maggior parte erano sotto acqua et perciò non ci fù ne capella ne officij divini perche la città era impratticabile affatto, et fra le altre chiese quella di S[S].[an]ti Apostoli, et di S.[an] Marcello [al Corso] patirono grandem.[en]te, ma nell'una et nell'altra dicono esser soccesso un miracolo degno di scrittura, poiche nell'una ancorche piena d'acqua, non di meno la sepoltura degli Apostoli S[S].[an]ti Filippo, et/ f. 121 verso/ Jacomo [il Maggiore] fu trovata illesa affatto, ne pur bagnata perche da poiche si levo l'acqua si trovò anco impolverata, et sopra la grata di ferro tele di aragni, et l'istesso avenne in S.[an] Marcello, nella sepoltura di certe Verginelle Romane riputate per sante."

152 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 64 recto***
„Di Roma à di XIIII. di Febraro, 1590 […]/ f. 64 verso/ Dom.[eni]ca dopo pranzo fù fatta la translatione de Corpi de Santo Papia, et Mauro ritrovati ultim.[amen]te in santo Adriano di Campo Vaccino da quella chiesa alla Vallicella di Pozzo bianco [= Santa Maria in Vallicella] accompag.[na]ti da molte chieresie, et Religioni, et ricevuti nella detta chiesa della Vallicella da XI Car.[dina]li con molti Vescovi, Prelati, et gran concorso

di persone, et per all'hora li detti corpi furono collocati nella sacrestia finche sia fatta la Tribuna nell'altare magg.[io]re per ponerveli dentro, […]"

153 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 172 recto*

„Di Roma à di X di Agosto [15]91 […]/ f. 173 verso/ N.[ostro] S.[igno]re concesse indulgenza plenaria à quelli, che hiersera intervennero alla translat.[io]ne delli corpi de santi Euleterio [= Eleuterio] Vesc.[ov]o, et Gemisio [= Genesio] Martiri Romani fatta da San Giovanni della Pigna à S.[an]ta Susanna, ove è la cappella della S.[igno]ra Camilla Peretti, che hoggi vi fà la festa, et maritaggio solito delle zitelle, et alli 27 di q.[ues]to Montalto farà transportare il corpo di Sisto V.o suo zio da San P.[iet]ro [in Vaticano] à S.[an]ta Maria mag.[gio]re con gran pompa, […]"

154 *Thomas von Aquin,* Summa theologiae*, IIIa, q. XXV, art. 6*[55]

„Manifestum est quod sanctos Dei in veneratione habere debemus, tanquam membra Christi, Dei filios et amicos, et nostros intercessores. Et ideo eorum reliquias qualescumque honore congruo in eorum memoriam venerari debemus: et praecipue eorum corpora, quae fuerunt templa et organa Spiritus Sancti in eis habitantis et operantis, et sunt corpori Christi configuranda per gloriosam resurrectionem. Unde et ipse Deus hujusmodi reliquias convenienter honorat, in earum praesentia miracula faciendo."

155 *Giovanni Antonio Bruzio, Della chiesa e del monasterio di Santa Cecilia, 1667, in: BAV, Vat. lat. 11 88 4, f. 262 recto-281 verso*[56]

„Della Chiesa, e monast.[eri]o di S.[anta] Cecilia[57]

La Regione XIV. che è la Transteberina, non fù negli antichi tempi tanto scarsa di nobili edifizij che non fosse anche decorata dell'habitatione di qualche famiglia Consulare, e Senatoria; onde si hà che in q.[ues]ta hebbe già la sua casa Simaco Prefetto di Roma, della quale i Scrittori non assegnano precisam.[en]te il sito; ve l'hebbero parimente i fr[at]elli Anicij che come prova il S.[igno]r Abbate Costantino Caetani, era ov'egli ha fondato il suo Collegio Gregoriano al dirimpetto della Chiesa di S.[anta] Cecilia dalla parte di levante, dove fù la Casa de' Cecilij assai illustri in Roma per haver massime prodotto matrone, che tra l'altre vengono grandemente commandate, come Cecilia Metelli, da cui escirono molti Consoli, e Pontefici de riti gentileschi, le mogli del Re Tarquinio, di Lucio Metello appellato Dalmatico, e la figliola di Quinzio Metello detto Cretense;

il per che questo luogo prima Casa[,] poi Chiesa di S.[anta] Cecilia è doppiam.[en]te illustre, si perche fù habitazione della generosa Prole de' Cecilij, si anche perche

---

55 Zitiert nach Naz, 1965, S. 570.

56 Hinweis auf den Kodex in Zucchi, 1938, S. 55, Fußnote 2. Der Kodex ist undatiert, kann aber durch einen Hinweis auf die 1667 amtierende Äbtissin diesem Jahr zugewiesen werden.

57 Aufgrund sprachlicher Einheitlichkeit wird hier „monasterio" zur Auflösung von „monast.o" gewählt.

l'illustrò, e nobilitò maggiormente la nostra Vergine, e mart.[ire] di Giesu Christo S.[anta] Cecilia col suo glorioso martirio, come qui appresso diremo; ne rilieva per oscurare questa certezza che si hà della Casa qui di S.[an]ta Cecilia, che nella già Chiesa di S.[an] Biagio in Piazza Madama dedicata parimente in honore di S.[anta] Cecilia fosse trovato l'anno 1606. un'inscrittione con q.[ues]te parole: Haec est Domus in qua orabat S.[ancta] Caecilia, perche come ho scritto a quella Chiesa, e Compagnia puote quella esser' casa materna, come questa di Trastevere era paterna, o per altro titolo esser' posseduta dalla Santa, che noi non sapiamo, non essendo alcuna implicanza, che S[S].[igno]ri Romani havessero anche in quei tempi più Case, e Palazzi, come hanno molti anche a' nostri giorni e che a qualche tempo gli habbiano anche habitati, ma come sia concordono t.[u]t[t]i i Scrittori, e militano t.[u]t[t]e le ragioni che questa fosse la Casa in cui per l'ordinario la Santa habitava per non allungarmi in cose, che recarebbero ai lettori molto tedio.

Correva il terzo secolo della repurata salute humana, e reggeva l'Imperio di Roma Aless.[andr]o Severo figliolo di Mammea successo à Marco Aurelio cognominato Heliogabalo suo Consobrino, quando sotto Urbano I. Cecilia educata dalla fanciullezza ne' precetti della Christiana fide, haveva consecrata la sua Verginità à Dio, fù quindi contra sua voglia maritata da' suoi Parenti à Valeriano; onde la prima notte, che doveva dormir con lui, pregò Iddio, che si degnasse conservarle il cuore lontano da t.[u]t[t]i i pensieri contrarij alla purità della sua mente, et alla promessa, ch'ella n'haveva fatta, et inchinare quello di Valeriano negli istessi desiderij, e d'ambedue queste grazie venne ella benignam.[en]te compiaciuta, apparendole un Angelo à confortarla, della cui presenza fatto degno Valeriano, e poi Tiburzio suo fr[at]ello nobiliss.[im]i Romani riceverono il battesimo, come havevano promesso alla Santa (se fossero stati degni di tal visione) per le mani di S.[ant']Urbano, che allora reggeva la Chiesa, per la qual cosa discoperti per Christiani, riceverono con la lode d'un invitta fortezza, e costanza la palma del martirio.

Rimasta Cecilia herede delle loro facoltà il Prefetto Almachio non sapendo, che la maggior parte ella n'haveva data a' poveri, la fece comparire alla sua presenza con [la] speranza d'occuparle per se, giache privato haveva ambidue di vita; ma n'hebbe tali/ f. 262 verso/ risposte, che pieno di confusione, e rabbia, comandò, che ricondotta qui alla sua Casa paterna fosse nel proprio bagno affogata, dal che Iddio nondimeno la conservò illesa. Havevano i Palazzi de' Nobili Bagni particolari, alcuni per lavarsi, et alcuni per sudare per sanità, tramandandosi a' questi i caldi vapori per certi canali, che si sono a' giorni nostri riconosciuti con osse[rva]tione di diverse fabriche moderne, come pur si sono ritrovati questi del Bagno di S.[anta] Cecilia, come diremo al suo luogo; ma se i bagni sudatorij erano troppo caldi, impedivano la respiratione, e cagionavano la morte, et a q.[ues]to ultimo supplizio condannò il Prefetto Almachio la Santa Vergine Cecilia. Era questa una sorte di morte, che per maggior honestà, e rispetto si dava a Sig.[no]re di qualità, e di q.[ues]ta fece Costantino morire Fausta sua moglie per haverlo ingannato con false accuse nella morte dell'innocente Crispo suo figliolo, di cui ella era matrigna; ma nulla puote contra S.[anta] Cecilia il soverchio calore del bagno, il che saputo dal Prefetto, le mandò il Carnefice à troncare il Capo, ma dopo tre colpi vedendo il Manigoldo, che non era spiccato dal Busto, si partì lasciando viva la Vergine, e senza

altra offesa, come l'antiche leggi de' Romani comandavano. Rimase ella viva per tre giorni, ne' quali fù da' fedeli visitata, che con panni lini le asciugavano anche il Sangue, che esciva da quelle ferite.

Tra questi fu il Pontefice Urbano I. a cui la Santa Vergine raccomandò i novelli Christiani di Roma, e lo pregò à consecrare in una Chiesa questa sua Casa, come fece (e però si annovera tra gli antichi titoli di Preti Cardinali) poi egli medesimo la sepellì nel Cimiterio di Calisto, essendo ella coronata di martirio l'anno 232. S'andò sempre ne' fedeli accrescendo la devozione verso questa illustriss.[i]ma Vergine, e martire di Giesu Christo, la quale con la sua constanza, e con la conversione di Cav.[alier]i di stirpe sì pregiata in Roma molto illustrò la Chiesa. In tempo massime ch'ella era allettata à godere delle mondane contentezze per mezzo degli amplessi del suo sposo Valeriano Giovane di t.[an]ta bellezza, e che le Case loro erano in grande allegrezza per le celebrate nozze, poiche con magnanima generosità christiana rifiutò i larvati piaceri della carne per conservar' quel fiore virginale à Dio, al quale una volta s'era sposata per mezzo del Voto.

Dal che vo io rintracciando la cagione per che ella si pinga con gli organi, mentre nella sua historia non si riferisce, ch'essa si dilettasse di musica, et al mio parere non per altro S.[anta] Cecilia cosi si figura, che per mostrare nel suono degli organi un simbolo dell'humane felicità, che risulta dalla dolcezza di quel musico Instromento, alle quali però ella non punto aspirando, sollevava la mente alla celeste armonia, et alle vere consolazioni che a lei si preparavano alle nozze con l'Agnello Giesu Christo in Paradiso.

Onde canta la Chiesa cantantibus organis Caecilia Domino decantabat, forse alludendo anche all'orazione, ch'ella faceva à Dio per esser' conservata nel suo Virginal candore, et alla penitenza, con che ella cingeva le tenere sue carni d'aspro cilizio, che sono più che voci, delle quali tanto si compiace il Sig.[no]re Christo che ciascuno si persuade, che la musica habbia un no' sò che del Divino, si dice, ch'ella Domino decantabat, non aspirando ad altro, che al suo sposo celeste, dal quale l'anima di lei era infusa, e fecondata di luce, più che non favolleggiano gli Antichi Poeti d'Apollo figurato nel sole; perche si come q.[ues]to Pianeta illumina l'universo, cosi la musica l'anima. Ò finalmente dinotava la visione/ f. 263 recto/ dell'Angelo, per la quale pareva à lei goder' l'angeliche melodie, come pur' manifestò à Valeriano suo sposo. E forse che cio si dinota in quel cantantibus organis, ove in un certo modo dimostrandosi atto perfetto, e tanto più con la voce cantantibus, in vece de' sonantibus, pare che s'inferisca l'operazione della superna intelligenza di natura pia perfetta, che l'humana creatura, e per cio, ove si dice, che Caecilia Domino decantabat significa un atto men perfetto come fatto da una creatura humana benche unita in carità con Dio, comprendendosi il t.[u]t[t]o nella parola decantabat, che per l'aggiunta della particella che sul principio diminuisce l'atto che per se stesso significa il Verbo, al quale è annessa.

Ma lasciate queste investigazioni da parte, come inutili all'intento presente, e proseguendo l'antichità, e memorie di q.[ues]ta chiesa, non si può dubitare della sua antichità mentre si trovano nel Concilio di Symaco Papa celebrato nel Vaticano l'anno 499. due Preti titolari di S.[an]ta Cecilia, cioe Bonifazio, e Martino. E Virgilio Papa circa 40. anni dopo Symaco come in lui scrive il Bibliotecario essendo in q.[ues]ta Chiesa à

celebrar' la festa di S.[anta] Cecilia, e distribuendo al Popolo i donativi secondo l'uso di quel tempo fù preso prigione dalle genti di Theodora Imperatrice, e furiosamente imbarcato nel vicino Tevere, condotto à Costantinopoli. L'anno 752. Stefano III. fù creato Papa essendo Cardinale del tit.[olo] di S.[anta] Cecilia, ove habitava. Dal che appare l'halucinazione di quei scrittori, che hanno asserito S.[an] Paschale I. fondatore di essa, il quale come in lui scrive il Bibliotecario solamente la rifec[c]e dai fondamenti l'anno 817. fecit etiam (inquit) à novo Ecclesiam S.[anctae] Caeciliae, ubi et corpus eiusdem sua p[ar]te posuit cum cariss.[i]mo Valeriano Sponso, atq.[ue] Tiburtio, et Massimo martyribus, nec non Urbano, et Lucio Pontificibus, ubi et quamplura, et innumerabilia contulit dona tam in auro, quam in argento, seu pallijs. Martin IV. ò per dir meglio Martino II. per l'equivoco nato nel nome de due Marini confusi col nome di Martino nel 1283. la risarcì, et abbellì con ogni maggior splendidezza. Lorenzo Cardinal Cibo Nipote d'Innocenzio VIII. fece rinovare l'oratorio della Santa, e rifece il portico, come dimostra la di lui arme.

Era ella come pur scrive l'Ugonio [= Pompeo Ugonio] alla stazione di q.[ues]ta Chiesa il mercordì dopo la seconda domenica di quaresima, cioe nella 15.a stazione in quei primi tempi magnificam.[en]te construtta col Portico, e Cortile avanti come ancor oggi assai amplo, ma erano gia loggie da ogni parte, come pur attesta che al suo tempo se ne riconoscevano i vestigij, et in mezzo sopra un Piedistallo un gran Vaso di marmo con due maniche à guisa di Calice, il quale anche di presente vi si conserva à meraviglia bello, nel mezzo del quale ai giorni nostri è una Pianta di melangolo, che ne produce gran copia. Un altro simile à questo era già inanzi la Chiesa de S[S].[anti] Dodeci Apostoli, che oggi pur sopra piedistallo stà nel Chiostro del Convento de' Padri.

Corrispose in ogni tempo al possibile il culto divino qui alla magnificenza della fabrica, e santità di q.[ues]ta Chiesa; il per che è tradizione, che per qualche tempo fossero nel contiguo monasterio i Can.[oni]ci Lateranensi, et anche in altri tempi i monaci cassinensi, dopo i quali fù data in cura/ f. 263 verso/ all'ordine degli Humiliati, che pur viveva sotto la Regola del Patriarca S.[an] Benedetto, della cui origine non t.[u] t[t]i concordano, avvenga che alcuni scrivono, che essendo Conrado l'anno 1027. stato creato Imp.[erato]re da Gio.[vanni] XX. passò in Italia per reprimere la congiura de' Prencipi, e che prima assediò Milano, nella qual Città i longobardi havevano favorito i suoi rebelli, onde, che quando egli l'hebbe presa, et espugnata stè per distruggerla affatto, se non gli fosse apparsa l'imagine di S.[ant']Ambrosio in atto minac[c]ioso, che l'impaurì, e lo fece desistere da tal sinistro pensiero; ma che non dimeno volle mandare in essilio essi longobardi in Germania, i quali vestiti di bianco vivevano con tale mortificazione, et humiltà, che inginocchiandosi à Cesare, e dimandando a lui licenza di ritornare alla Patria, l'impetrarono final.[men]te da Henrigo suo figliolo Re di Germania, quando dopo d'haver guerreggiato in Boemia, et Hungaria passò in Italia l'anno 1037. vestiti quivi dell'istess'habito bianco, et ascesi di somma pietà vogliono, che s'obligassero à Dio con voti, e che non attendendo ad altro che al servizio della Maestà Divina, e procurando il vitto con le loro mani, menassero vita religiosa, e santa principiando cosi dalla loro humiltà l'ordine degli Humiliati.

Altri nondimeno hanno affermato questo fatto molto dopo, cioè in tempo di Federico I. cognominato Barbarossa, che sdegnato contro i milanesi per che havevano con l'armi

oppresse le vicine città, assediò Milano, e domò quei Cittadini col ferro, con la fame, e con la pestilenza, e vomitando l'ira sua nell'esterminarla, che i Patrizij, e dell'ordine senatorio di essa città si vestissero di bianco in segno d'humiltà, e s'inginocchiassero à Cesare dimandando perdono, il quale havendo veduta tanta dimissione, et humiltà concedesse quanto bramavano, e che continuando indi in poi con quell'habito bianco, e ne' voti ne fondassero la Religione degli Humiliati che l'anno 1200. fu sotto la regola di S.[an] Benedetto confermata loro da Innocentio III. con autorità apostolica, e gran tempo si conservò Religione molto osservante, del cui instituto fu S.[an] Gio.[vanni] Bono Arcivesc.[ov]o di Milano,[58] che resse santamente quella Chiesa, et un altro S.[an] Gio.[vanni] Meda, che da essi era venerato per loro fondatore e tra Santi e Beati dicondotto, ma siccome col tempo vi entrò la relassazione vennero in tanto dalla licenza in Milano, che mentre S.[an] Carlo Card.[inal] Borromeo, et Arcivesc.[ovo] procurò, ch'essi vivessero religiosam.[en]te intendendo riformarli al primerio instituto, congiurarono alcuni nella di lui morte, et uno di essi hebbe ardire di sparare contro il santo arcivesc.[ov]o orante in chiesa avanti il Santiss.[i]mo Sacramento l'archibugio, dal qual colpo nondimeno Iddio lo preservò illeso!

Per q.[ues]ta sceleragine furono condannati, e l'anno 1570. Pio V. di Sant.[a] mem.[oria] suppresse questa Congregazione, della quale vi erano novanta quattro Prepositure solamente, che tra t.[u]t[t]e rendevano scudi trentamila d'oro, e t.[u]t[t]o il corpo de' monaci non era più che di cento settanta quattro. Di queste rendite assegnò il Papa ai monaci innocenti durante la lor vita i debiti alimenti, e messi sotto la cura, e giurisdizione de' Vescovi, che gli dovevano contenere nella disciplina regolare, si subrogarono in loro luogo altri in offiziare quelle Chiese con assegnamento delle medesime rendite. Il loro luogo principale capo dell'ordine, e sede dell'Abbate G[enera]le, nel qual visse il d.[et]to San Gio.[vanni] Meda nella diocese di Como detto il Rondineto fù concesso ai Padri Somacchi. Si erano nondimeno dal monastero, e casa di S.[anta] Cecilia i detti Padri Humiliati partiti molto prima della suppressione, cred'io per la causa dell'istessa/ f. 264 recto/ relassazione, e già questo monast.[eri]o era stato conferito dalla Sede Apostolica in commenda al Cardinal Franciotto Ursini del tit.[olo] di S.[anta] Maria in Cosmedin, il quale lo rassegnò à Clemente VII. che fù inspirato da Dio à fondare in q.[ues]to luogo un monasterio di Sacre Vergini l'anno 1527. con t.[u]t[t]e le sue entrate tassate allora di scudi seicento d'oro di camera, et accettata da esso Pontefice tal rinunzia fondò, et eresse questo luogo in monasterio di monache dell'ordine di essi Humiliati sotto la regola di S.[an] Benedetto, e donò per loro manutenzione le dette entrate.

Hebbe il Papa ottime relazioni della madre D.[onna] Maura Magalotti Romana allora Abbadessa del monasterio di S.[anta] Maria di Campo Marzo come di Religiosa dotata realmente da Dio di zelo dell'osservanza regolare, di purità di vita, di honestà di costumi, di gran prudenza, e di tutte quelle virtù, che si richiedono in chiunque governa, onde con l'autorità apostolica la creò, et instituì Abbadessa perpetua del nuovo monast.[eri]o di S.[anta] Cecilia, et alli XI. di Novembre dell'istesso anno 1527. prese con alcune compagne, che condusse seco, il pacifico possesso, e lo governò 39. anni con molta edificazione delle sue figliole.

58 Zu Bono, siehe La Salvia, 2000, S. 512-514 und zuletzt Alzetta, 2003, S. 1-202.

Non s'ingannò punto il Papa della sua bona opinione, per che ella ampliò notabilmente il d.[et]to monast.[eri]o aiutata da' suoi di casa a t.[u]t[t]e l'imprese di fabriche, alle quali si poneva per veder il nuovo monast.[eri]o ampliato, e ridotto con le commodità necessarie in perfetta clausura, e fù insieme causa, che i suoi Parenti facessero molte buone disposizioni à favore di q.[ues]te monache, come pur si narra in una lapide, che si conserva nella capella appresso la sagrestia, nella quale cosi si legge: D.O.M. Il Rev.[erend]o Mons.[igno]r Gregorio Magalotti Vesc.[ov]o di Chiusi, Sor Maura Magalotta Abbadessa del monast.[eri]o di S.[anta] Cecilia, e Maria Marsilia loro madre lasciarono al monast.[eri]o di S.[anta] Cecilia per l'anima loro, e di t.[u]t[t]i i loro defonti scudi duemila d'oro in oro nel monte della fede, una casa retro Banchi, una in Campo Marzo, due case al capo di ferro, doi botteghe in Piazza Montanara. Item bauli quattordeci di vino, et una quarta d'uva, scudi quindeci, che deve l'Hospedale di S.[an] Gio.[vanni] [in] Laterano ogni anno, et oltre le predette case, e danari la madre Abbadessa hà speso in miglioramenti in d.[et]to monast.[eri]o scudi tremila, come appare al Catasto del monast.[eri]o con obligo, che l'Abbadessa, e monache in d.[et]to monasterio pro tempore essistenti siano obligate in perpetuo far' celebrare ogni settimana tre messe, una all'altare del corpo di Christo, l'altra all'altare della Madonna di fora, la 3.a nella Capella del Rev.[erendo] Vesc.[ov]o e più una messa cantata in d.[ett]a Capella nel dì de' Defonti per l'anima di Mons.[igno]r s.[udetto] [= Gregorio Magalotti].

Item una messa nella Chiesa di S.[anta] Maria in Treio nella Capella di S.[an] Paolo ogni settimana. Item una messa nella Capella di S.[anta] Maria della febre in S.[an] Pietro [in Vaticano] ogni settimana, e mancando d.[et]ta Abbadessa, e monache di far' celebrare dette messe come di sopra al tempo predetto, che detti denari, e robba succede all'Hospedale di S.[an] Gio.[vanni] [in] Laterano. La soprad.[ett]a Sor Maura Magalotti hà fatto fare q.[ues]ta memoria adi 20 d'Ottobre nell'anno del Sig.[no]re 1558. Essendo dunque ella Abbadessa perpetua cominciò à vestire le monache nel d.[et]to monasterio con l'habito bianco monastico, come lo portavano gli Humiliati havendo cosi disposto Clemente VII. nella d.[et]ta fondazione, stante che succedendo q.[ues]te/ f. 264 verso/ Sacre Vergini ne' beni, e monast.[eri]o de' monaci humiliati, conveniva che vestissero l'istesso habito, e osservassero le loro costituzioni non essendo di quel tempo estinta la d.[ett]a Congregazione per le prime zitelle ricevute da lei, e dalla quali come Antesignane si stabilì questa fondazione con zelo della monastica disciplina s'annoverano D.[onna] Cecilia figliola di m[es]s.[er] Innocenzio de' Marrani, e di Madonna Domenica Romana, D.[onna] Benedetta figliola di m[es]s.[er] Leonardo Censi nobil Romano, e di Madonna Giulia Censi. D.[onna] Clemenzia figliola di m[es]s.[er] Jacomo Lilio nobil Romano, e di Madonna Livia Florenij.

Successero a queste D.[onna] Paola Ceccarelli, D.[onna] Prudenzia, e D.[onna] Fran.[ces]ca in Fatturis sorelle germane nobili Romane, D.[onna] Vincenzia Pontani nobil Romana, D.[onna] Scolastica Pucci nobil Fiorentina, D.[onna] Alessandra Francese, D.[onna] Giustina, e D.[onna] Catharina Venia nobili Romane, D.[onna] Elisabetta del Forno nobile Romana, D.[onna] Innocenzia Graschi nobile Romana, D.[onna] Giuol.[gli]a Pini nobile Romana, D.[onna] Angela Boccamazzi nobil Romana, D.[onna] Marzia Brancorij Romana, D.[onna] Eugenia d'Aluti nobil Romana, D.[onna] Cherubina Cardelli nobil Romana, D.[onna] Costanza Magalotti Nobil Romana,

D.[onna] Anna, e D.[onna] Arcangela di Montedor nobili spagnole, D.[onna] Beata Fiorentina, D.[onna] Battista della Casa nuova, D.[onna] Margherita Passiviti, D.[onna] Agatha Flores, D.[onna] Camilla Ragonia nobil Romana, D.[onna] Vittoria Saccoccia nobil Romana, D.[onna] Madalena Massari, D.[onna] Laudovica de' Mancier, D.[onna] Grazia, D.[onna] Vincenzia Bartolini, D.[onna] Arcangela Bertolucci, D.[onna] Felice Milesi nobil Romana, D.[onna] Giulia Balestrini nobil Romana, D.[onna] Placida Ambrosini, D.[onna] Maura Perfetti, D.[onna] Eugenia Janocci, D.[onna] Lucida d'Aprile da Frascati, D.[onna] Aurora Barisij nobil Romana, D.[onna] Girol.[am]a de' Rossi, D.[onna] Hortenzia Anelli, D.[onna] Artemia Ambrosini, D.[onna] Vincenzia Morelli, D.[onna] Battista Ambrosini, D.[onna] Faustina Bocca, D.[onna] Margarita Gritti.

Le quali furono in diversi tempi ricevute dalla detta Abbadessa D.[onna] Maura Magalotti, et ammesse alla professione con alcune converse ascendenti al numero di undeci. Non si può dire con quanta vigilanza la buona Abbadessa si portasse per fare fiorire in queste religiose la disciplina monastica, e nel provedere alla dilatazione del monastero, che era assai piccolo da principio, e manchevole di quelle commodità, che si richiedono ne' chiostri delle Religiose. Basta di dire, che nel corso di 39 anni, ch'ella qui presede alle monache con fama d'integrità e candore, non fù mai veduta stare in ozio, per che voleva col buono essempio esser a t.[u]t[t]e norma di ben vivere, ne voleva, che le sue Vergini qui consecrate à Dio fossero simili alle stolte, che versarono inutilmente l'olio per il quale s'intendono gli essercitij delle virtù Christiane, ma simili alle Vergini prudenti, che alla venuta dello sposo si riservarono, e ornarono la loro lampada con l'olio della carità, e dell'altre virtù.

Passò ella à miglior vita ai 17. di maggio l'anno 1566. non senza gran pianto delle sue figliole, alle quali lasciò essempli di vita essemplariss.[i]ma e se bene le successe nel Badessato D.[onna] Scolastica Serleoni, che fù una di quelle, che entrarono seco in S.[anta] Cecilia, nondimeno poco dopo Pio V. per zelo, che queste monache fossero ben guidate negli essercizij spirituali, et incaminate alla via della perfettione introdusse qui queste monache del monastero di S.[anta] Marta, le quali erano ornatiss.[i]me d'ogni virtù, come vere allieve di S.[ant']Ignazio fondatore di quel loro monast.[eri]o dove in tempo particolarmente, che ne fù Protett.[o]re S.[an] Carlo Borromeo Cardinale di S.[anta] Chiesa, essendo amaestrate da' Confessori, e Padri Spirituali di gran bontà di vita, e sapere, havevano fatto tal profitto, che si rendevano degne scorte da seguirsi da qualunque/ f. 265 recto/ Religiosa.

Queste furono le suore Camilla, che già molto tempo era stata Priora, Maria, Tecla, e Lucrezia, che nelle scritture si chiama de' Viti, come hò anche scritto al monasterio di S.[anta] Marta all'arco Camiliano. Aggiunse alla disciplina monastica dell'Abbadessa D.[onna] Maura (la cui Idea già si conservava vivamente nella mente delle sue figliole) gli ottimi essempli di queste buone Vergini dell'ordine di S.[ant']Agostino, crescevano notabilmente in ogni virtù le monache Humiliate, e come che portavano nell'habito candore, e nell'animo la vera humiltà resero questo monast.[eri]o un Asilo sicuriss.[i]mo di chi si voleva ritirare dall'essilio di q.[ues]to mondo per consecrarsi à Dio, e godere la quiete, e la pace interiore dello spirito; siche avanzandosi sempre di virtù in virtù, si valse poi Sisto V. di D.[onna] Maura Perfetti, che al secolo si chiamò Isabella[,] figlia di Carlo Perfetti[,] per fondare il monasterio di S.[anta] Susanna sotto la regola

cisterciense fatta levare da q.[ues]to monasterio e creata Abbadessa, e fondatrice di quello, dove come si è narrato a quella Chiesa, e monasterio.

Si portò da Donna molto essemplare e molta divota, et osservante della Regola. Continuò poi q.[ues]to monasterio ad esser' governato da Abbadesse molto prudenti, tra quali s'annoverano che succedevano alle sudette D.[onna] Madalena Massari, che vi presedè con sua lode sei anni, D.[onna] Vittoria Saccocci eletta in diversi tempi à quest'offizio per che era molto atta al governo, e di mente molto elevata, e raccolta nell'orazioni, D.[onna] Cherubina Cardelli, che sin quattro volte fù eletta Abbadessa tanto buon saggio sempre diede di se stessa per che haveva anche fabricato et ampliato il monastero con un dormitorio fatto di nuovo assai capace. Erano stati titolari di S.[anta] Cecilia li Cardinali Agromonte [= Gabriel de Grammont], Inchforte [= Willem van Enckevoirt], Parisij [= Jean de Bellay, vescovo di Parigi], di Ghisa [= Charles de Lorraine], e [Niccolò] Sfondrato,[59] i quali rimanevano edificati che da queste Religiose fosse questa Chiesa tanto ben servita non tanto nel recitare in Choro di giorno, e di notte i divini offizij, ma con la frequente orazione, e con la polizia esteriore, con cui risplendeva il Divin Culto. Vivevano per cio molto devoti di esse monache, e contribuivano all'occasione si alla dilatazione de serventi di q.[ues]ta Chiesa, si anche de' beni, e ragioni del monastero ogni loro aiuto.

Hebbe fortuna M.[adre] Cherubina Cardelli di trovarsi nel grado di Abbadessa del 1590. quando fù creato dal Sac.[ro] Collegio de' Cardinali Pontefice Romano esso Cardinale Niccolò Sfondrato del tit.[olo] di S. Cecilia li 6 di Xbre giorno consecrato alla festa natalizia di S. Niccolò Vesc.[ovo] che lo tenne solo anni cinque però e dai 14 di Gen.[nar]o 1585 fino a che fù creato Papa che però havendo poi creato Cardinale nelle prime tempora dopo S.[anta] Lucia Paolo [Camillo] Sfondrato suo Nipote l'honorò di questo suo titolo del quale fù egli à prendere il possesso li 25 Genaro del 1591. seguito da gran comitiva de' Prelati, e S[S].[igno]ri con quella grandezza, che era conveniente allo stato suo.

Fù con tal occasione apparata la Chiesa con superbiss.[i]mi drappi, et in particolare t.[u]t[t]e le Colonne di panni di brocato e veluto, e disposta sugli altari molt'argenteria, fù anche grande il numero di musici primari di Roma, che concorsero à questa funzione, per applauderla con soaviss.[i]ma melodia. Arrivato in Chiesa, e fatto alquanto orazione al Santiss.[i]mo Sacramento, andò all'altar maggiore, dove/ f. 265 verso/ apparato da ministri suoi assistenti celebrò messa con molta devozione. E fù a complire con le monache in Parlatorio con gran dimostrazione di cortesia, e manifestando loro, che l'esser egli Cardinale Prete del tit.[olo] di S.[anta] Cecilia gli faceva più stimare la Dignità Cardinalizia perche non haveva desiderato mai per altro l'esser creato Cardinale, che per sorbire insieme l'honore di q.[ues]to titolo, e che il Papa suo zio spontaneam.[en]te l'haveva di ciò honorato, acciò com'esso diceva egli havesse supplito a quelle parti, che haveva havuto ben nell'animo di fare, ma che non haveva potuto assegnarle, poi si licenziò dopo che l'Abbadessa in nome di t.[u]t[t]e le rese humiliss.[i]me grazie

59 Zwischen Grammont und Sfondrato nennt die *Hierarchia catholica* (III, 1923, S. 61) dagegen Francesco Cornaro den Älteren, Jean de Bellay, Charles de Lorraine, Robert de Lenoncourt und Alfonso Gesualdo.

congratulandosi seco nell'istesso tempo dell'assunzione del zio al sommo Pontificato, e della sua creazione alla dignità Cardinalizia dell'istesso titolo.

Rivoltò successivam.[en]te l'animo à cercare il venerando corpo di S.[anta] Cecilia, per ornarlo poi di quel ricco deposito, che hora si vede di pretiosiss.[i]me pietre, ma non però si mise all'opera prima dell'anno 1599. dubitando sempre se vi fosse ò no, ancorche diversi Autori affermassero constantem.[en]te che S.[an] Paschale I. l'haveva qui trasportato, e dai segni della Confessione antica, et altre memorie di q.[ues]ta Chiesa si enunciasse chiaram.[en]te che qui riposava, e nientedimeno prima di porre le mani a quest'opera, e nell'atto istesso di cercarlo richiedeva le monache piu vecchie del fondamento della loro tradizione, ma esse tenendo certanimamente, che ci riposasse sotto l'altar maggiore, con i corpi de S[S].[anti] Valeriano, Tiburzio, Massimo, Urbano, e Lucio lò confermarono nella lor opinione, et in effetti poi si trovò comprovata (come diremo appresso) dalla Verità del fare; ma non voglio, che tralasciamo di dar prima contezza del modo come S.[an] Pasquale I. ritrovò questo sacro corpo di S.[anta] Cecilia con gli altri, e n'arricchì q.[ues]ta Chiesa.

Desiderando questo Pontefice l'anno 817. levare dai Cimiterij fuori di Roma i corpi de' Santi più celebrati nella Chiesa di Dio, e particolarmente di questi ad honore de' quali i primi Christiani eretti à Dio i templi, e gli altari, accio che divisi nell'istesse Chiese fossero maggiormente honorati, usò grande diligenza nel cercare il corpo di S.[anta] Cecilia in quel gran Cimitero di Calisto, dove hora è la Chiesa di S.[an] Sebastiano [fuori le mura], e non ve lo trovando, pensò, che l'havesse rubbato Astolfo Re de' Longobardi; hebbe non poca amaritudine di non haver potuto sodisfare la sua devozione con la venerazione di quelle sante spoglie; ma non però s'intrepidì punto il di lui fervore, perchè s'applicò al ristoro di q.[ues]ta Chiesa, et appresso vi edificò un monast.[eri]o collocando in esso Monaci, acciò vi celebrassero i divini officij come pur' haveva fatto in altre chiese di Roma; unì perciò a q.[ues]to le rendite dell'Hospedale di S.[an] Pellegrino nel Vaticano, che già era mancato.

Si compiacque molto S.[anta] Cecilia della nobil macchina, che tanto ben ornata haveva di nuovo ad honore del di lei nome eretta dai fondamenti q.[ues]to Santo Pontefice, il quale trovandosi una Domenica al mattutino avanti l'Altare di S.[an] Pietro in Vaticano, e di stanchezza addormentandosi gli apparve la Santa, e lodato, che hebbe la devozione, e diligenza di lui, gli disse, che si era tanto avvicinato al suo corpo in quel Cimiterio di Calisto, che se ella havesse havuta l'anima, havrebbe potuto parlargli.

Di più che se bene i Longobardi lo cercarono, ella però gli haveva impediti per non privarne la sua Patria. È inesplicabile il giubilo, che hebbe S.[an] Paschale di si stupenda visione, e la sollicitudine con che senza/ f. 266 recto/ indugio di sorte alcuna si trasferì a' quelle Catacombe, dove ritrovò il tesoro nascosto in una cassa di cipresso. L'aprì ben tosto, e vide il sacro corpo di lei vestito di drappo ricamato à fogli d'oro, et era forse quello, che nelle sue nozze le fece lo sposo Valeriano, et ai piedi le havevano posti i panni lini co' quali le havevano asciugato il sangue delle ferite, stando per l'appunto come S.[ant']Urbano l'haveva sepelito. Di più S.[anta] Cecilia volle arricchire il devoto Pontefice d'altri santi corpi à lei molto cari, e furono i nominati di sopra[,] collocati poi t.[u]t[t]i insieme in quell'istessa Basilica.

Erano pertanto sicure le monache di quanto havevano si efficacem.[ent]e persuaso al Cardinale assai per altro dubioso, il quale spinto dall'ardente desiderio di si pretiosa gemma si risolse di nuovo dar fine all'incominciata impresa, siche tanto fece cavare nel luogo stesso dove havevano detto le monache più vecchie del monast.[eri]o D.[onna] Cherubina Cardelli, e D.[onna] Marzia Branconij, che furono trovati due Pili di marmo col suo coperchio, in uno de' quali era[no] S.[ant']Urbano e S.[an] Luzio ambedue Papi, e nell'altro tre, cioe li S[S].[an]ti Valeriano, Tiburzio, e Massimo, due de' quali erano con le teste divise dal busto, e uno con la testa cucita al busto. Li portò allora il Cardinale in Parlatorio à dar parte alle monache di si lieta invenzione; ma come egli disse non era appieno sodisfatto, non havendo ancora trovato il corpo della santa tanto a lui diletta.

Le madri di nuovo gli dissero, che stava proprio sotto l'altare; ond'egli valutosi dell'avviso di quelle Religiose, alle quali pareva che la Santa li havesse revelato, ò che esse medesime l'havessero collocato in quell'istesso luogo, tanto accertamente n'additavano il sito medesimo in cui poi fù ritrovato indi à poco; poiche gli operarij poco cavarono, che s'incominciò à scoprire il Pilo, e pieno per cio d'allegrezza il Cardinale volle egli medesimo annunziare si buona nuova alle Monache.

Tornato in chiesa vide il Pilo t.[u]t[t]o scoperto, sopra il quale era una lapide molto bella con alcune lettere, che narravano t.[u]t[t]o quello, che vi era. Alzata la lapide trovarono dentro al pilo molte foglie di cedro, le quali erano si fresche, che pareva, che allora vi fossero state messe, perloche i Circonstanti ne pigliarono per devozione. Fù maggiore l'allegrezza del Cardinale di quelli Nocchieri, che havendo nell'alto mare per molti giorni patito infortuni senza speranza di vita diffidono di poter rivedere l'amato lido di modo che quando cessata la tempesta lo rivedono lo salutano con mille voci d'allegrezza, e finalmente approdando al Porto sbarcati che sono subito si prostrano in terra, e le danno mille baci.

Non capiva con se medesimo questo Santo Porporato per l'invenzione di questo pretiosi.[ssi]mo tesoro, che tanto tempo haveva ambito, essendo la Chiesa di Santa Cecilia sua sposa spirituale, con ragione diceva, che haveva trovato la sua sacrata sposa, che tanto amava l'anima di lui, che tanto la terrebbe, e conserverebbe l'amor suo verso di lei sinche con l'aiuto della di lei intercessione fosse/ f. 266 verso/ introdotto nel Tabernacolo della sua med.[esima].[60]

S'intenerì tanto per devozione nel vedere quel sacro corpo nel modo istesso, che l'haveva messo Papa Pasquale che per estrema allegrezza versava dagli occhi due fonti di lagrime. Lo trovò in quell'istesso Pilo di marmo dentro una cassa di cipresso foderata da un altra cassa di piombo. Sopra la qual cassa di cipresso si legevano traposte in una croce le seguenti parole in quella medesima forma: […][61]

Abbracciava frequentem.[en]te questa cassa, e la baciava con parole t.[u]t[t]e veramente infocate d'amore, e carità di Dio. Successe questa stessa invenzione il giorno dedicato a S.[ant']Orsola li 21. d'Ottobre, e quella de' santi martiri il giorno prima, cioè

60 Für eine Ausdeutung dieser Passage, siehe die Kapitel 4. 2, 10 und 11.

61 Es folgt – entsprechend zur Transkription in Bosio (1600, S. 161) – die Wiedergabe der um ein Kreuz drapierten Inschrift „Hanc fidei zelo Paschalis primus ab uno Ecc.[lesi]a renovans […]"

li 20 del medesimo mese dell'anno 1599. che venne ad essere di mercordi, e giovedi respettivam.[en]te.

Volle esporre prima alla visita delle sue Monache, che n'havevano a tal l'aviso fatta indicibil allegrezza intonando t.[u]t[t]e in Choro il Te Deum laudamus, e suonando allegrezza le campane e gli organi dell'istessa chiesa, ne essendovi luogo da poterlo far' loro vedere, e venerare con maggior decenza, che per la fenestrina del Confessionale rispondente nella medesima chiesa, fece levar' la piastra di ferro, che s'infraponeva alla Vista di quelle Religiose, et esporlo però alla Vista di t.[u]t[t]e. Le quali vi andavano a cinque a cinque a rallegrarsi prima con la santa Vergine, e martire della gloria ch'ella godeva in Cielo tra il Choro nobiliss.[i]mo delle Donzelle martiri della primitiva Chiesa, e del trionfo, ch'ella riportò dalla fierezza del Tiranno, della Conversione ch'ella fece à Christo di Valeriano, e Tiburzio nobiliss.[i]mi Romani, e della gloria accordatale, che per si lieta invenzione havrebbe conseguito nella Chiesa militante repromettendosi ogni maggior honore del Senato e Popolo Romano à questa sua Ill.[ustrissi]ma cittadina di famiglia così celebre, poi pregavano la santa, che sicome esse vivevano sotto la di lei invocazione devotiss.[i]me figliole, cosi si degnasse d'impetrar loro da Dio qualche particella della di lei virtù; particolarmente il candore, e purità di mente, e di corpo, che sempre mantenne l'assiduità nell'oratione mentale, e la fortezza nel soffrire/ f. 267 recto/ per l'amor di Dio ogni travaglio di q.[ues]ta Vita, accio poi dovessero l'anime loro a suo tempo esser con lei lor Protettrice in Cielo à godere in quegli abissi immensi di luce la faccia di Dio, e la celeste gloria.

Passavano queste Religiose con tanta consolazione di mente e di corpo in devotiss.[i]mi colloquij con questa lor santa t.[u]t[t]e l'hore tanto di giorno quanto di notte per il tempo, che questo pretioss.[i]mo tesoro ste[tte] sopra terra conservato in quel Camerino, di modo che si erano affatto scordate d'ogni altra cosa. Le facevano t[t].[ut]te nell'istesso tempo offerta di se stesse, ne potendo in altra maniera con d[u]oni esteriori solennizare questa sua Invenzione, oltre il consueto intonare l'offizio della Santa e santi martiri sotto il zelo doppio, e facevano a gara di mandare diversi fiori[,] e finti, e della stagione[,] per ornare quel sacro feretro. Non fù alcuna nel monasterio ancor che inferma, e languente, che non volesse esser condotta à venerarlo, e pernottarvi anche in orazione, sentendo della di lei intercessione notabil miglioramento nella loro indisposizione.

Era già morto Gregorio XIV. zio del cardinale tit.[ola]re poiche non visse più d'undeci mesi nel Pontificato, ne puote egli vedere cio che il Nepote con tanta gloria intraprese in servizio di Dio, come pur' si era ripromesso nel crearlo del tit.[olo] di S.[anta] Cecilia, che da lui era stato tanto stimato, e passato anche a miglior vita Innocenzio IX. che gli successe, e tenne il Pontificato pochi giorni, regnava la Chiesa di Pietro Clemente VIII. quando il Cardinale si diede ad ornare q.[ues]ta chiesa, e insieme à cercare il santo corpo di Cecilia, e sicome anch[']egli era molto devoto di q.[ues]ta santa, e di q.[ues]ta sua Chiesa per l'antichità, e maestà sua, cosi anche sentiva con sommo contento, che il Card.[inal] Sfondrato havesse applicato l'animo in angumentare [= aumentare] in essa il culto divino, approvò per tanto più volte in voce il pensiero del Cardinale, il perche parve ad esso convenevole dargliene subito parte.

Era Clemente in quel tempo a Frascati per ristorare gli spiriti dalle passate occupazioni nel regimento del mondo Christiano, il Cardinale che non hebbe per bene abbandonar' le reliquie, spedì cola in sua vece un suo gentil huomo à far avvisato N.[ostro] S.[ignore] di quanto era stato fatto in occasione di questa Invenzione, e pigliar gli ordini opportuni di quanto far' dovesse per l'avvenire. In tanto il Cardinale fece appendervi nell'istessa camera tre lampade d'argento assai belle, e disporre intorno al sacro corpo molti candelieri d'argento con cer[e]i accesi. Il Papa subito, che hebbe inteso si felice, e propizio avviso, commise al Card.[inal] Cesare Baronio, che subito fosse à visitarlo, come fece il giorno seguito al d.[et]to avviso, che fù li 23. d'ottobre, onde introdotto in d.[et]ta camera il Card.[inal] Baronio con molta devozione, e riverenza adorò sempre genuflesso quel santo corpo spargendo per tenerezza abbondantiss.[i]me lagrime pieno di stupore, e meraviglia in considerare, che una reliquia dopo tanti secoli si fosse mantenuta sana, e intatta, e che nell'istessa maniera, che si leggeva haverla ivi reposta S.[an] Pasquale, si fosse ritrovata. Non si arisicò però mai di toccarla per timore com'esso diceva, che non si scompaginasse.

Fù/ f. 267 verso/ successivam.[en]te tanto grande il concorso de S[S].[igno]ri Cardinali, Vescovi, et altri Prelati, Prencipi, e Ecc.[lesiasti]ci et ogni sorte di Persone, che tra che ste[tte] sopra terra vi venne t[t].[utt]a Roma, e tornandovi piu volte ad orare, bisognava per commune sodisfattione tener le Porte aperte sino a quattro, o cinque hore di notte, et accio dal sacro corpo non fosse stolto tolto qualche particella fu custodito sotto una grata, in modo, che vedendosi non si poteva però toccare. La settimana seguente tornò il Papa da Frascati a posta per visitare questo santo corpo, e partitosi da questa chiesa con la sua corte pontificia, introdotto nella d.[ett]a Camera, e vedute, et venerate quelle sante spoglie della Vergine e martire Cecilia, sparse in segno della sua grande allegrezza, e come subito certiss.[i]mo della sua devozione verso la santa caldiss.[i]me lagrime, l'adorò con profonda humiltà, e riverenza, e si trattenne due hore a farvi orazione sempre genuflesso, ancor che per l'ordinario solesse molto patire per esser' per lo più travagliato da Podagra.

Dopo fù condotto dal Card.[inal] Sfondrato sotto l'altare a visitare, e venerare i corpi degli altri santi martiri, quali t.[u]t[t]i parimente cinque con gran devozione adorò, ma non però gli toccò, ò ne prese alcuna particella, et essendo dal giorno dell'Invenzione sino ai 5. di Novembre il santo corpo di Cecilia/ f. 268 recto/ stato custodito in d.[et]to Camerino, ò Confessionale, dove con gran difficoltà si poteva vedere[,] il Card.[inal] Sfondrato desiderando di compiacere t[ut]ti i Devoti della Santa, che havevano particolar' desiderio di veder le di lei honorande reliquie[,] fece intendere che il giorno dello 6. di Novembre si sarebbe esposto alla vista di tutti.

Concorsero per cio tutti i S[S].[igno]ri Cardinali, Prelati, e Principi, et altra Nobiltà Romana e fece portare il santo di lei corpo alla Tribuna con la guardia de' Svizzeri; nondimeno, accio non si potesse far' calca, e tumulto intorno al Sacro Deposito, e nell'istesso tempo il P.[ad]re Pietro Carmelitano Scalzo [= Jerónimo de Villagrassa, *in religione* Pietro della Madre di Dio] incominciò un eruditiss.[i]mo panegirico in lode della santa, ma essendosi veduto, che la guardie Pontificie con t.[u]t[t]a la branca, minaccia, et anche percosse non havevano potuto reprimere, ò punto intepidire il fervore della devozione del popolo, che non potea disatarsi [= dissetarsi] di fissar gli

occhi nell'invitto corpo di Cecilia, compreso l'istesse Guardie, e il rumore delle voci, e clamori era si grande, che si rendeva impossibile d'udir' quella del Predicatore, prese espediente l'istesso Cardinale aiutato da altri per levare ogni occasione di tumulto, ò qualche ratto dell'istesse reliquie, di riportarlo all'istessa stanziola, dalla quale era più facile alla Guardia de'Svizzeri tener lontana la calca delle turbe divote, e cosi essi poi con l'assistenza de' medesimi Svizzeri, e d'altre Guardie, che fecero con gran fretta, e violenza far ala al Popolo.

Intanto il Pontefice fece fare una cassa d'argento di peso di 500 libre per depositarvi il corpo della santa, et il Cardinale fece fare un pilo con una lapida da porre sotto l'altar magg.[io]re dentro l'istessa cassa d'argento valutata quattro mila scudi. Il Cardinale per mostrare anche vicino questa santa martire qualche segno della sua devozione fece fare due teche d'argento con il busto per reporrvi in una la testa di S.[an] Valeriano e nell'altra la testa di S.[an] Massimo, in quella guisa che haveva prima ornata quella di S.[an] Tiburzio, che si conservava nel monasterio, ma per che fu trovata quella di S.[an] Massimo attaccata al busto si fortemente come non gli fosse stata recisa dal carnefice (ancor che si riconocesse che gli fù ricussata) non fù ordine di poterla rilevare. Perloche prese solam.[en]te la crina di essa testa, nella quale erano i capelli pien di sangue, che dava grandiss.[i]ma devozione in vederlo, per che pareva poco tempo, che gli fossero state date quelle fruste, tanto il sangue era fresco, e vermiglio.

Questa realmente fu stimata una delle più belle Reliquie, che si vedono in/ f. 268 verso/ Roma, e t.[u]t[t]i i S[S].[igno]ri che l'hanno vista ne sono restati con meraviglia, e stupore. Donò al Pontefice il Cardinale qualche particella di d.[et]te Reliquie di tutti i Santi, e Santa ritrovati in quell'occasione, poiche egli quando fù a visitar i medesimi santi corpi non se ne prese alcuna. Ne donò anche qualche fragmento à diversi Prencipi, e S[S].[igno]ri, ma però serbò sempre per la sua Chiesa le parti principali che troppo a lui erano care.

S'andava approssimando la festa della santa, e pareva conveniente à Papa Clemente 8. stante la fresca invenzione de' sacri corpi, e confluenza grande del Popolo celebrarla con la sua propria assistenza. Onde fece sapere al Cardinale Sfondrato, che quella mattina haveva già risoluto tenervi Capella e celebrarvi egli stesso. Si diede perciò il Cardinale a far ornare la Chiesa con ogni maggior pompa e per non haver impedimento da due pulpiti che erano nel mezzo della chiesa di finiss.[i]mi marmi l'uno per cantare l'Evangelio, e l'altro l'Epistola, in quella guisa, che oggi si vede nella chiesa di S.[an] Pancrazio nella Via Aurelia, gli fece levare, e vi dispose dalle parti i seggi per i Cardinali, e il trono per il medesimo Pontefice, e nell'istesso tempo si veniva aggiustando il Pilo dove la santa accomodata nella cassa d'argento si doveva collocare dall'istesso Pontefice, nel che molto afaticava il Cardinale essendo la mattina in Chiesa avanti il giorno, e la sera partendo di chiesa alle quattro ò cinque hore circa.

Queste religiose che molto godevano di perorare giorno, e notte avanti il corpo visibile della d.[ett]a loro Santa stavano meste per che presto si dovesse loro levar quest'occasione di godere la presenza di quello, e consolarsi spiritualmente, com'esse facevano in venerarla e lodarla presente. S'intimò per tanto al Sacro Collegio la Capella, et agli Am.[basciato]ri delle Corone et altri Prencipi, e Prelati e Clero Romano, e il Papa con la sua Comitiva e Clero venne la mattina per tempo a questa Chiesa; ma prima del

suo arrivo il Cardinal Sfondrato gia haveva celebrato, e communicato tutte le monache, e fatto un poco di sermone sempre lagrimando in consolazione delle sue afflitte madri. Fu poi a ricevere/ f. 269 recto/ il Papa, che havendo prima fatta orazione al Sant.[issi]mo, si stava fori poi a venerare il Corpo della Santa, et indi data la benedizione al Popolo, ascese al suo Trono accomodato nella Tribuna, et intorno nel qual tempo fu portato il corpo della Santa a d.[et]ta Tribuna, e riposto nella cassa d'argento con l'assistenza dell'istesso Pontefice.

Poi si partì per dir messa, nella quale si sentirono i più eccellenti musici di Roma, e prima, ch'ella fosse finita di celebrare due Cardinali, cioe il Diacono, e Codiacono con molte cerimonie portarono la cassa dove stava il santo corpo, et il Pontefice[,] andando processionalmente con t.[u]t[t]o il Clero[,] mise detta Cassa dentro il Pilo di marmo, che gia era preparato come si è detto sotto l'altare, et egli stesso parimente volle impiegarsi nell'accomodarla. Li Cardinali che si trovarono presenti a questa funzione furono 42., i cui nomi sono quei di sotto notati, cio è [...][62]

/ f. 269 verso/ Accomodato in presenza di essi Cardinali, e di Prelati, e Prencipi assistenti alla Capella, il corpo della santa nel luogo di sopra accennato, il Papa tornò all'altare [continuò; lacuna nel testo] di celebrare la santa messa, poi benedetto il Popolo di nuovo, nel [perorare; lacuna nel testo] alzò gli occhi al Choro delle monache, che stavano allora alla grata, et essendo à mezzo la Chiesa le benedì, il S.[igno]re Card.[inal] Sfondrato/ f. 270 recto/ gli rese del t.[u]t[t]o humiliss.[i]me grazie, e l'istesso fece anche a S[S].[igno]ri Cardinali, e Prencipi nel licenziarsi da loro. Seguirono le dette cose essendo Abbadessa D.[onna] Hortentia Anelli, nel cui dominio incominciato dal 1597. cominciò l'istesso Cardinale a resarcire q.[ues]ta Chiesa con darle maggior lume con l'apertura delle finestre, con far pingere il soffitto, e fare molti altri beneficam.[en]ti e finalmente intraprese di cercare questo sacro corpo con cavare sotto la terra, come si è detto.

Donò anche una navicella d'argento piena di reliquie, la testa e Busto d'argento dell'istesso S.[an] Tiburzio, e l'altre due per S.[an] Valeriano, e Massimo di molto valore, e belle à meraviglia, e ornò la tomba della santa con un pavimento intorno all'altar maggiore t.[u]t[t]o d'alabastri, et altre pietre orientali, et anco intarsiato di gioie, ove si vede in un candido marmo (scultura di Pietro [sic] Maderno) scolpita l'effigie della santa di rilievo nel modo, che fù ritrovata, cioe con la sua veste di seta intarsiata con fili d'oro, scalza con un velo rivolto intorno ai capelli, giacendo con la faccia voltata su la terra con i segni del sangue, e di tre ferite sopra il Collo, ornò anche questo sepolchro con cento lampade d'argento con entrata perpetua da mantenerle accese, e fece molti altri ornamenti, che nel decrivere q.[ues]ta Chiesa referiremo.

S'approssimava fra tanto la festa di q.[ues]ta Invitt.[issi]ma Vergine del 1600. e creata nuovamente Abbadessa la madre Sor Cherubina Cardelli volle che si celebrasse la solennità col maggior decoro possibile per esser il secondo anno dopo la di lei invenzione. Hebbe anche il cardinale il medesimo sentimento, onde fece apparare con ogni maggior pompa la Chiesa, provide Chori d'ecc.[ellentissi]mi musici, et invitò l'istesso Papa Clemente, il quale tornò anche quell'anno, e celebrò la santa messa

62 Siehe die Liste in Bosio, 1600, S. 164-166.

all'altar magg.[io]re ma senza farvi capella, poi donò alla Chiesa t.[u]t[t]o il parato ch'egli haveva adoperato in d.[ett]a funzione, che era di gran valuta. Fu dal Cardinale anche per parte delle monache ringraziato, dopo che benedetto il Popolo, e le medesime Vergini ritornò al Vaticano.

Il Senato Romano, che haveva veduto con quanta solennità la Città di Roma di fuochi, e di lumi in tutte le finestre delle case de' Prencipi, e Card.[ina]li et altri Devoti haveva festeggiato il giorno della santa e come anche si preparava per far l'istesso nell'anno sudetto volle per mostrar gratitudine verso questa sua Cittadina concorrere alla festa di lei con l'offerta del calice d'argento, e de' ceri, havendo cio incominciato il sud.[det]to anno 1600. e/ f. 270 verso/ continuato poi successivam.[en]te. Questa chiesa per esser arric[c]hita delle Reliquie di q.[ues]ta Santa e di tante altre segnalate è stata sempre in gran venerazione, ne mai Personaggio è venuto in q.[ues]ta Città per visitare i sacri limini de S[S].[antissimi] Apostoli, e gli altri Santuarii, che non sia venuto à visitarla, e se ne sia partito con molta consolazione spirituale.

Non voglio qui passare senza far memoria della devozione verso q.[ues]ta chiesa, e beneficenza insieme di Gio.[vanni] Fernando Pacheco Marchese di Vigliena, e Duca di Scalona Amb.[asciato]re di Filippo III. Re delle Spagne a Clemente VIII. arrivato in Roma l'anno 1603. dal mese d'ottobre, il quale espresse prima con occasione di visita al d.[et]to Cardinale di S.[anta] Cecilia il desiderio, ch'egli haveva che lad.[dett]a Santa com'ei diceva fosse celebrata à t.[u]t[t]o il mondo, dalla qual dichiarazione di tanta propensione verso i meriti di S.[anta] Cecilia restò molto consolato il medesimo Cardinale, e per la prossima festa, ch'ei fu a visitar la santa, vi si volle ritornare per instillare in q.[ues]to Prencipe maggiormente la venerazione verso questa Invittiss.[i]ma Donzella insegnando a lui il luogo, dove giaceva il suo corpo, e quello degli altri santi martiri, le grotte, e il Bagno, ove ella patì il martirio, del che prese tanto contento il d.[et]to Amb.[asciato]re Cattolico, che non si sapeva staccare da q.[uel]lo Santuario.

Donò egli il medesimo giorno a questa Chiesa una profumiera d'oro con buona quantità di profumi soaviss.[i]mi. Non era minore l'amore, che portava à questa nobiliss.[i]ma Vergine, e martire di Gesù Cristo l'Amb.[asciatri]ce sua consorte, che stando di giorno in giorno per partorire, non puote venire alla festa conforme il suo desiderio, mandò non di meno a far sua scusa con la madre Abbadessa, et altre monache pregandole d'un agnus dei per la devozione di S.[anta] Cecilia, che di consento del Cardinale le ne furono mandati due bene accomodati, partorì poi una femina, che lo mando ad avvisare al monasterio[,] e con l'Amb.[asciato]re suo Consorte volle che si battezzasse in q.[ues]ta chiesa tenuta dal Card.[inal Odoardo] Farnese, e che le fosse messo nome Cecilia come fu esseguito li 6. di Genaro giorno dell'Epifania dell'anno 1604.

Nella festa della natività di Giesù Cristo havendo voluto d.[et]ta Sig.[no]ra molta dedita agli esercizij spirituali udir tre messe, la prima a mezza notte, la seconda all'Aurora, e la 3.a a giorno, e starvi presente genuflessa et a piedi nudi in memoria della nudità del Bambino Giesu si amalò di febbre e li 7. Genaro dopo d'haver rice[v]uti i santiss.[i]mi Sacramenti passò all'altra vita. Fù fatta dal duca sua consorte deportare in q.[ues]ta chiesa per ricondurlo poi seco al suo ritorno in Spagna, come fece, e qui dal Card.[inal] Sfondrato furono dopo l'ottava della Epifania celebrate le di lei essequie con gran pompa funebre, essendo esposto nel mezzo della Chiesa un alto Catafalco pieno

di lumi, e d'imprese di quell'Eccellentissima Casa con spesa non ordinaria nella cera, che si distribuiva à chiunque ci intervenne alla messa grande, et astolazione fatta da un Vesc.[ov]o vi intervennero li Cardinali Farnese e Sfondrato con l'istesso Amb.[asciato] re e molti Prelati/ f. 271 recto/.

Il novembre 1604. fra l'ottava de' morti celebrò l'essequie alla Consorte l'istesso Amb.[asciato]re con un catafalco senza comparazione più superbo del primo, e con apparato lugubre in t.[u]t[t]a la chiesa con tanta quantità di lumi, che si temeva non si attaccasse fuoco ai travi. Vi furono invitati tutti i musici primarij della città, et si conobbe tanto nella splendidezza della funzione quanto nel donare ai Sacerdoti, musici, et altri ministri con animo propriamente regio del medesimo Prencipe, il quale sinche si trattenne alla città di Roma ogni festa si trasferiva a q.[ues]ta chiesa, e molte volte favoriva le monache menando seco al Parlatorio due sue figlie puttine, e mandando alle monache frequentemente regali di cose comestibili. Donò anche alla chiesa in diversi tempi due profumiere d'oro, con vaso indorato, in cui si conserva al presente la reliquia di S.[ant'] Agnese, una bella lampada d'argento, che del continuo arde avanti il corpo di S.[anta] Cecilia, e due cento scudi per mantenerla. Donò parimente alla Chiesa la portiera di veluto negro, et un altro medesimante di veluto con la cassa di piombo nella quale coperta di d.[et]ti panni ste[tte] il corpo di d.[et]ta sua consorte di chiar.[issima] memoria in q.[ues]ta Chiesa. Erano anche moltiss.[i]mi e frequentiss.[i]mi i voti, che venivano da diverse parti a questa sacra tomba di S.[anta] Cecilia per grazie ricevute, e miracoli fatti da Dio per i mensi di lei.

Nell'istesso anno 1604. Cosimo II. Gran Duca di Firenze mandò à donare al Card.[inal] di S.[anta] Cecilia alcune botti d'olio per servizio di questa chiesa, una balla di lino, e prima di q.[ues]to tempo cioè del 1602 ai 24 di feb.[braio] haveva ceduto alla chiesa e monasterio di S.[anta] Cecilia il Casino della Magliana a preghiere dell'istesso Cardinale, per che essendo stato già di q.[ues]to Monasterio, venne poi nel possesso di q.[ues]ti Prencipi per certa occasione, onde l'havevano con giusto titolo ritenuto molti anni, ma rappresentato dal Cardinale il bisogno di q.[ues]to pio luogo à quella gloriosa memoria di Cosimo II. subito ordinò à suoi ministri che ne lasciassero il possesso a favore di d.[et]to monastero non solo del Casale, ma anche del palazzo, che lo pigliò poi Clemente VIII. pagandone ogni anno di pigione scudi 400. del qual benefizio verso la Ser.[enissi]ma casa Medici non sono state scordevoli queste Religiose, havendola quel tempo raccomandata alla protettione di S.[anta] Cecilia.

Ma ritornando al quanto indietro l'anno 1601. l'istesso Clemente VIII. havendo considerato la magnificenza nella restaurazione di q.[ues]ta chiesa dell'istesso Card.[inal] Sfondrato titolare, che altro non voleva dire, che Prelato della sola Chiesa, e ministri di essa, lo constituì anche Protett.[o]re del monasterio medesimo con piena autorità, che voleva dire giurisd.[itio]ne sopra l'istesse monache; e per cio nel mese di giugno spedì il Papa il Card.[inal] Cesare Baronio alla madre Cherubina Cardelli Abbadessa di S.[anta] Cecilia, e sue monache, à darne parte, le quali havendo inteso quest'avviso portato loro dal prefato Cardinale con la significatione d'un grand'affetto dell'istesso Papa verso di loro fù da esse inteso con grand'allegrezza, e pregato il Card.[inal] Baronio à degnarsi di ringraziare il Pontefice in nome loro,/ f. 271 verso/ e significargli che sarebbero state ricordevoli degli honori, e grazie, ch'egli con tanta carità

compartiva al monast.[eri]o nell'orazioni con le quali implorarebbero per il patrocinio della santa per la salute di lui, e che ne restavano anche molto tenute alla singolar bontà di esso Card.[inal] Baronio per che havesse portato al monasterio annunzij tanto propizij.

Li 2. di luglio l'anno 1601. giorno della visitazione della Beatiss.[i]ma Vergine il Card.[inal] S.[anta] Cecilia fù à prender possesso di d.[et]ta carica. Fece egli chiamar l'Abbadessa, e le monache t.[u]t[t]e in parlatorio, alle quali significato, ch'egli hebbe il grave peso, che haveva sopra le di lui spalle imposto il Pontefice di dover' haver cura dell'anime loro, dal che molto si doleva per che non solo richiedeva in loro particolar' applicazione per fare il servizio di Dio; ma anche prontezza di volontà nelle monache in obbedire ai buoni ordini, ch'egli per il zelo dell'honor di Dio, e della loro salute, havesse potuto dare secondo i bisogni, che alla giornata Iddio gli havesse fatto conoscere, non havendo egli in cio altro interesse, che il veder le spose di Giesu Cristo, quali stimava ciascuna di esse, ornate de' veri habiti religiosi, che sono le virtù monastiche, l'osservanza de' voti, particolarmente coi quali si consacravano à Dio, al qual fine d'osservanza egli havrebbe invigilato in t.[u]t[t]i i suoi precetti.

Promisero le monache prontamente, e allora soggiunse, come amava grandemente, che esse obbligate all'osservanza della regola, et Instituto di S.[an] Benedetto, fossero osservantiss.[i]me della vita commune senza ritener' cos'alcuna di proprio[,] in conformità del voto di povertà[,] persuadendo loro, che la virtù della santa povertà è quella gioia, con la quale si comprano le riverenze, e i veri tesori del Cielo, che questa è quella radice da cui si dirama l'humiltà professata particolarmente dall'Instituto degli Humiliati, che è principio a che che sia d'ogni altra virtù, come la superbia[,] à lei opposta[,] capo, et origine d'ogni vizio, che la santa povertà, la quale de[v]e andar' congiunta con la virtù dell'humiltà[,] tra late insieme s'appogiava l'obedienza. Il Commune, ch'egli desiderava vincolo di pace, sostegno de' monasterij, e fornito della carità.

Il per che egli, che voleva introdurrvi q.[ues]ta riforma, non mancò di coadiu[v]arla anche col donare al monastero grosse somme de' danari, e mandar frequenti donativi di cose comestibili d'ogni sorte, particolarmente qualunque cosa che da diverse parti lui fosse stata donata[,] per che s'erano scusate alcune monache, che la vita commune non si sarebbe potuta praticare stante la povertà del monasterio, bisognando in tal caso, che la Religiosa, la quale pone in commune quanto hà, ò riceve da suoi parenti, non resti poi defraudata nelle sue necessità tanto di vitto, quanto di medicine, e vestiario. Il Card.[inal] Protett.[o]re assicurò che Iddio non si lascia vincere di cortesia, e che non sarebbe mancata à veruna quanto bastava, e quanto fosse convenuto nell'occorrenze dell'infermità.

Che lo stato religioso/ f. 272 recto/ che vuol dire stato di penitenza, poco richiede per vivere, e poco per vestire, e che in ogni monasterio poveriss.[i]mo[,] ove è q.[ues]ta vita commune[,] vedeva le religiose viver più contente, e confessare d'haver più di quello bisognava. Sermoneggiò egli più volte e in privato, e in universale a t.[u]t[t]e infiammato di gran carità in lode della vita commune, mostrando, che q.[ues]ta era sempre stata osservata dagli antichi Padri, e dall'istesse Religiose, e si servì anco per instillarle in cio l'umore di tal riforma dell'opera del P.[adre] Pietro Scalzo [= Jerónimo de Villagrassa],

che predicò alle madri l'importanza di q.[ues]to punto, il quale era incluso nell'istessa regola.

Fù dunque introdotto la vita co.[mmun]e per opera di d.[et]to Card.[inal] Protett.[o]re, e tit.[olare] di S.[anta] Cecilia li 14 d'Agosto 1601. e dati successivam.[en]te alcuni buoni ordini, che si osservarono puntualmente dalle monache. Prestò anche particolar' diligenza nel dare alle monache Confessori di bontà, e di dottrina, i quali fossero atti à guidarle alla perfettione, uno di questi fù Domenico Migliacci, il quale introdusse la frequenza de' Santiss.[i]mi Sacramenti, Predicatori in ogni tempo à cibar lo spirito della divina parola, e molte secolari zitelle educande, che presero poi anche successivam.[en]te l'habito; onde si notò meraviglioso profitto nella cultura delle virtù, il che si puote primieram.[en]te attribuire agli influssi, che dal corpo della Santa, e de' S[S].[anti] Martiri derivarono in queste Madri et alla paterna carità del Card.[inal] Protett.[o]re, che[,] amandole come figliole dilettiss.[i]me nel Sig.[no]re[,] premeva molto in t.[u]t[t]o cio che stimava d'utile, e giovam.[en]to di t.[u]t[t]e e di ciascuna ancora in particolare, et esse all'incontro corrispondevano in t.[u]t[t]o quel tanto veniva loro comandato, amandolo sempre come P.[ad]re amorosiss.[i]mo siche malagevolm.[en]te sentirono l'anno 1607. la nuova della di lui promozione al vescovato di Cremona consecrato Vesc.[ov]o di quella Chiesa nella Santa Casa di Loreto dal Card.[inal] [Gaspare Alfonso] Visconti, di modo che quando si licenziò li 21 d'ottobre dalle madri le vide tanto afflitte e messe di questa sua partenza, che anch'esso s'intenerì alquanto.

Tornò dopo certo tempo, e continuò alle sue monache la protettione, e la consueta liberalità non cessando mai di beneficare la chiesa, la sagrestia, e il monasterio sinche visse cioè sino all'anno 1618 ai 14. di feb.[bra]ro e fù sentita dalle monache si gravem.[en]te questa perdita che n'erano restate inconsolabili e cosi fu la tristezza che in quel giorno ancor che fosse carnevale et apparecchiata la mensa per commune ristoro assai opulenta, nessuna puote prender cibo, ma t.[u]t[t]e erano in lutto et in pianto per la morte del loro commune P.[ad]re et Benefatt.[o]re, per il q.[ua]le furono in q.[ues]ta chiesa fatte soleniss.[i]me essequie dal Collegio de' Cardinali.

Fù poi imitato il zelo di lui dal Cardinal [Giovanni Garzia] Mellini [= Millini], che gli successe nella protettione, il quale pur' procurò, che le monache venissero essercitate nella disciplina monastica, et attendessero agli essercizij spirituali particolarm.[en]te all'orazion' mentale, et in quanto al temporale, che questa Casa si governasse con bona economia, nel titolo poi della chiesa successe all'istesso Paulo Sfondrato il Card.[inal] [Giambattista] Leni, à Leni [Federico] Cornaro [il giovane], a Cornaro Mazarino [= Michele Mazzarino] poi [Gaspare] Matthei, à Matthei [Francesco Angelo] Rapacciolo, et a lui l'Emin.[entissi]mo et Rev.[erendissi]mo Card.[inal] [Ottavio] Aquaviva [d'Aragona il giovane],[63] e t.[u]t[t]i questi S[S].[igno]ri hanno in diversi tempi fatto ricchi donativi/ f. 272 verso/ alla Sagrestia di q.[ues]ta Chiesa. Ma alla vacata protettione

63 Dieser Hinweis auf den anscheinend amtierenden Acquaviva unterstützt die Datierung des Kodexes ins Jahr 1667. Laut der *Hierarchia catholica*, IV, 1935, S. 40 folgten einander in Santa Cecilia zwischen den Titelkardinalaten von Sfondrato und Acquaviva d'Aragona Leni, Cornaro, der hier nicht erwähnte Giovanni Domenico Spinola, Mazzarino, Mattei und Rapaccioli. Spinola behielt allerdings die Benennung nach seinem vorherigen Titel

per la morte del Card.[inal] Mellino provide Urbano 8.o di sant.[a] mem.[oria] il monastero di nuovo Protett.[o]re che non fosse punto inferiore nella pietà, e nel zelo de' passati. Questi è l'Emin.[entissi]mo e Rev.[erendissi]mo Card.[inal] Marzio Ginetti, il quale ne prese il possesso l'anno 1629. e pur oggi va continuando con molta sua lode, e benefizio di q.[ues]to nobil monast.[eri]o.[64]

Governato in ogni tempo da Abbadesse di gran bontà, e prudenza, alcune delle quali hanno lasciato in q.[ues]to santo luogo memorie immortali per tanti ripari, e beneficamenti fatti in utilità del monasterio. Il catalogo delle cui Abbadesse sino all'anno presente cosi vi è registrato [:]

D.[onna] Maura Magalotti Abbadessa di S.[anta] Cecilia perpetua governò dalli XI. di Settembre del 1527 sino ai 16 di maggio 1566. [...][65] D.[onna] Teresia Beger li 8 ottobre 1667./ f. 273 recto/ [...] Vi furono di queste madri alcune d'eminente bontà, osservantiss.[i]me della Regola, ferventi nell'amor di Dio, amiche della santa povertà, dedite all'orazione, e molto illuminate, e q.[ues]to medesimo spirito si è tenuto in più Religiose in diversi tempi, che sarebbe molto lungo di scendere ai particolari. Ne si dee tacere, che in quei primi tempi massime che visse il Card.[inal] Sfondrato sotto la cura del P.[adre] Gioseffo Minnetti dato loro per Confessore, e Direttore dell'anime fecero notabiliss.[i]mo progresso, mentre t.[u]t[t]e facevano a gara nell'osservare le penitenze, e le mortificazioni.

Procurò questo buon P.[ad]re di levar' dalle monache certa delicatezza ch'esse havevano nel mangiare poiche ordinava alle Converse, che nel far le minestre procurassero di mettervi le mosche, ò qualche altra cosa schifa, e le portassero a certe più delicate, le quali per che non volevano mangiarle, riferito poi a lui lo comandava loro per santa ubidienza, e cosi senza altra nausea per il d.[et]to merito inghiottivano q.[ue]lle minestre. Comandò anche molte volte, che a queste si delicate si desse le minestre e vivande avanzate all'altre Religiose, particolarmente all'inferme, che si confondessero in una vivanda più cose molto diverse insieme, e pur per il merito dell'obedienza le mangiavano, e molte volte nel mezzo del Refettorio dove i medesimi gatti si cibavano queste delicate, e schife erano necessitate dal giogo dell'obedienza prender il cibo, e il sostentamento necessario, siche levò tanta delicatezza, e le monache abnegarono in cio la propria volontà in modo che non pareva havesser gusto, che delle mortificazioni, e di meditare la passione di Giesu Cristo nella quale il buon Confessore Minnetti le teneva sempre fisse, e nella considerazione del nostro Niente per staccarle affatto dal proprio amore.

Si poteva dire realmente in quei tempi la vita loro perpetuo martirio per i frequenti atti di virtù, e per il retiramento interiore, et esteriore, prohibite severam.[en]te da lui l'amicizie e frequenze de' Parlatorij, e pure à queste cose si erano cosi bene accomodate, che parevano t.[u]t[t]e diventate tante Romite amatrici della solitudine. Siche si può ben affermare che dalla fondazione di q.[ues]to monastero sino ai giorni nostri è stato

---

San Clemente, von dem er 1629 nach Santa Cecilia wechselte. Siehe *ibidem*, S. 40, Fußnote 6.

64 Dieser Hinweis auf den amtierenden Ginetti unterstützt die Datierung des Kodexes ins Jahr 1667.

65 Es folgen die Äbtissinnen bis 1667.

il frutto di queste Piante cosi bene inaffiate da' Padri Spiri-/ f. 273 verso/ tuali, che non è stato mai questo santo luogo senza qualche Religiosa di gran fama, et opinione di santità, e tanto maggiormente quanto la virtù loro non venivano propalate al secolo compiacendosi queste serve di Dio piu di piacere a Dio, che al mondo, e di sfuggire in ogni cosa il proprio amore.

Racconterò sotto un esempio de la pererogazione, e molto mirabile d'una religiosa verso il Santiss.[i]mo Sacramento. Haveva il P.[adre] D.[on] Andrea Confessore dal 1640. nel principio del mese di maggio communicato per viatico una Religiosa, la quale per la grave indisposizione, tra molto catarrò, che le abbandò[,] vomitò anche quelle viventi spiriti sacramentali.

Disse il Confessore, se il mio stomaco potesse hora ricevere queste spezie, che si vedono qui, quanto mi reputerei contento, ma stimo che le renderei come ha fatta q.[ues]ta Religiosa. Se fosse qualche d'una di loro che le desse il cuore per devozione del Santiss.[i]mo di poterlo fare non sarebbe senza gran merito. Era la mattina di buon hora, e già ben disposta una Religiosa di 25. anni d'età lambi con la propria lingua tutto quel vomito tanto come se fosse stata una delicatiss.[i]ma vivanda. Confesso realm.[en]te che il Confessore con più prudenza havrebbe potuto porlo nel Sacrario sinche quelle spezie venivano corrotte per poi gettarle nell'altro sacrario, che vi si pongono dell'altre cose sacre, ma Iddio permise, che questa strada fosse giudicata migliore per accrescere il merito di quella sua serva, che io non sto à nominare.

Chiuderò questo racconto con nominare alcuna de' tempi moderni, che vissero santam.[en]te tra molte altre che potrei celebrare. Queste furono D.[onna] Maria Fran.[ces]ca Astalli, D.[onna] Benedetta Mattei, D.[onna] Costanza Anelli, D.[onna] Cecilia Crecenzij, D.[onna] Fran.[ces]ca Munari, D.[onna] Catarina Querinotti, D.[onna] Girol.[am]a Mana, D.[onna] Angelica Maigotta, D.[onna] Felice Bona, D.[onna] Cecilia Boncompagni, D.[onna] Innocenzia Morelli, D.[onna] Maddalena Fetti, D.[onna] Clemenza Massa, D.[onna] Colomba Benina, D.[onna] Vittoria Jacobilli, alla quale mi sia lecito fare q.[ues]to elogio come all'altre seguenti, fervente nell'amor di Dio, ornata di ogni virtù, essemplariss.[i]ma di virtù, amabiliss.[i]ma per lo spirito dolce.

Ricevevano da lei notabil consolazione t.[u]t[t]e l'afflitte e dalla di lei bontà grand'edificazione: D.[onna] Aurelia Targoni che havendo governato sei anni visse sempre lontana dai Parlatorij, sentò gran silenzio in Choro, e fu molto osservante della monastica disciplina. Per ultima D.[onna] Maria Felice Casanova oss.[ervantissi]ma della Regola, sempre la prima in Choro, puntuale nel salmeggiare, zelante nel servizio di Dio[,] come all'esporrsi il suo cadavere in chiesa si conobbe dal timore che con clamore altiss.[i]mo diedero gli ossessi, et invasati da Demonij.

/ f. 274 recto/ Tornando hora dal monasterio nell'istessa Chiesa per decriver le cose, che sono in lei più memorabili, non è da passare sotto silenzio l'apparizione del Crocifisso, che quivi si manifestò l'anno 1660. Haveva q.[ues]to nobiliss.[i]mo monasterio un forno vicino al portone, il quale per essere stato per il corso di 15. anni incirca spigionato per cavarne qualche cosa determinarono le monache disporlo in tanti magazzini che con maggior' facilità in q.[ues]ta contrada di Ripa si sogliono affittare per l'occasione di dar recapito à diverse mercanzie, che à questo Porto sono sbarcate.

Per ciò fare bisognava dividere, e tramezzare con solari alcune stanze, in una delle quali era dipinto il Santiss.[i]mo Crocifisso nel muro, et ivi appunto fu fatto un solaro, che divideva la pittura in modo, che una parte cio e il capo stava sopra il solaro, e l'altra parte cio e il corpo di sotto. Nella parte di sopra si fece granaro, e di sotto maggazzino.

Ma le monache nulla seppero di d.[et]ta Imagine, che non l'havrebbero esposta à si indecente divisione, e il P.[adre] D.[on] Vincenzo Solima Curato di S.[anta] Cecilia sebene la vide e avvertì i muratori che non ardettero far cio alla Sacra Imagine, che n'havrebbe il S.[igno]re Giesu Cristo preso qualche castigo, non pero s'ingerì nel darne parte alle monache, e per altro i muratori, a' quali era stato comandato da' ministri di fare quel repartimento, non diedero mente accio che il P.[adre] Solima haveva detto non esser conveniente di fare per esser indecente, e irreverente, attesero a fare il soffitto senza altro scrupolo, e messi i travi alla muraglia con ogni maggior diligenza, cadde di botto il sud.[det]to soffitto sopra il muratore, e suoi garzoni, che furono agiutati, e cavati fuori inoffesi, in particolare Pietro Benci ferito nella testa, gli furono levati tre pezzi d'ossa da Chirurgi, nondimeno t.[u]t[t]i in breve guarirono, ne portò il caso altra meraviglia, ò reflessione attribuendosi l'accaduto alla negligenza de' muratori.

Trovati pertanto altri muratori a compire l'opera avanzata, il Conduttore finalmente vi ripose il grano, onde ne restò coperta quella Santiss.[i]ma faccia, il che veduto dal d.[et]to P.[adre] Curato esclamò con gran zelo inginocchiato d'avanti Sig.[no]re difendete voi l'honor vostro, e cosi partì molto disgustato dal d.[et]to luogo. Indi a poco si ruppe un trave nuovo, e grosso per mezzo, e con esso il solaro, dove era il Santiss.[i]mo Crocifisso cadde il grano nel magazzino di sotto t.[u]t[t]o mischiato col calcinaccio, et anco caddero due facchini, ma non si fecero male.

Il mercante p[ad]rone d'esso grano con molto suo travaglio lo fece crivellare, e capare da Donne spendendo in cio scudi 24. moneta, e poi facendolo misurare, credendo ne fosse assai di meno, ne trovò tre rubbia di più di quello era prima, di che molto rimase stupefatto; nondimeno prima di riferire il miracolo, fece nuove diligenze non solo di misurarlo;/ f. 274 verso/ ma anche di rassarlo, si trovò in tutte le maniere cresciuto sopradetti tre rubbia.

Si riferì il t.[u]t[t]o agli medesimi Cardinali [Marzio] Ginetti Protett.[o]re et [Ottavio] Acquaviva [d'Aragona, il giovane] titolare, e se ne fece insieme consapevole Mons.[igno]re V.[ice] Gerente, il quale subito vi mandò il P.[adre] Virgilio Spada à essaminare il t.[u]t[t]o. Mandò anche l'Eminentiss.[i]mo Acquaviva à vedere l'Imagine del Santissimo Crocifisso da Persona intendente, il qual conobbe essere stata pinta dal P.[adre] Giovanni da Fiesole dell'ordine de' Predicatori [= il Beato Angelico], che morì in concetto di santità, et raccontandosi di lui che quando pingeva il Crocifisso digiunava tre mesi prima, e poi pingeva in ginocchioni, e questi visse sopra due cento anni fà.

La madre Abbadessa D.[onna] Maria Beger, et le monache fecero istanza di haverla nella lor chiesa, e n'ottenero la grazia con gran difficoltà per il continuo flusso, e reflusso del Popolo, si andò pensando ove si potesse collocare, e fu stabilito di porlo tra l'altare di S.[an] Lorenzo, e S.[ant']Andrea. Fu per tanto per ordine degli architetti S.[igno]re Cav.[alie]re [Carlo] Rainaldi e S.[igno]re Paolo Picchetti cominciato à tagliare detto muro, ma nacque a m.[aest]ro Pietro muratore una difficoltà poi che essendo un Camino dietro al medesimo muro, il quale era t.[u]t[t]o consumato, pensò che la Santa

Imagine si sarebbe rotta t.[u]t[t]a e scrostata, onde non bastandogli l'animo di poter far bene questa operazione rinnunziò l'impresa.

Ma la madre Abbadessa gli fece animo, e gli comandò, che pensasse nel miglior modo possibile di levarla di la tagliandola come si era pensato, e condurla in Chiesa. Rimase di cio molto sospeso in se stesso e t.[u]t[t]o pensieroso, quando piacque al Santiss.[i]mo Crocifisso di consolarlo, essendosi lui sentito in una notte chiamare e dirgli queste parole: va e piglia trecento libre di gesso, e fortifica il muro, e non dubitare, che il t.[u]t[t]o succederà bene come in effetti riuscì, talmente che il muro si tagliò come se fosse stato di ottima qualità, e levato fu messo tra i matarazzi, e di poi armato di fortiss.[i]mi legnami in forma d'un credenzone, e con argini tirato in chiesa con molta facilità ancor che la machina fosse assai smisurata.

Si fermò avanti la Capella delle Reliquie, dove allora era t.[u]t[t]o muro pinto, ne vi era luce, che vi fosse alcuna stanza, ma perche molti mandarono à dire alle monache, che si facesse collocare avanti la d.[et]ta capella, si fece ivi cavare, e nel sinurare fu trovato quel luogo fatto come una stanza con tre Colonne nell'istesso muro che ruppero assai vicine, levarono la colonna di mezzo volendone far la volta per esser sotto il monasterio in luogo, ove stava una scala di peperino, per dove di continuo passavano le monache. Si trovò, che stava per cascare non havendo altro fondamento che un sano lato fragile, siche qualche parte di monache si sarebbe potuta precipitare, e morire, onde si può anche q.[ues]to attribuire/ f. 275 recto/ à miracolo, come anche fù liberato il muratore quando guastò le dette scale ritenendosi sopra un travicello.

La sud.[det]ta capella si ap[p]ri ad honore del Santiss.[i]mo Crocifisso nel giorno di S.[an] Matthia Apostolo alli 24. marzo 1660 et era la stazione in q.[ues]ta chiesa conforme al solito li 15. di quaresima. Fù ivi celebrata la prima messa dall'Eminen.[tissi]mo et Rev.[erendissi]mo S.[igno]re Card.[inal] [Ottavio] Acquaviva titolare di q.[ues]ta chiesa, e solennizzata q.[ues]ta festa con gran magnificenza si per l'apparato, si per il gran concorso del Popolo. Donò detto Emin.[entissi]mo un paramento di Rasetto per la d.[et]ta Capella di dentro, entrarono moltiss.[i]mi vasi d'argento successivam.[en]te per i copiosiss.[i]mi miracoli, e molte grazie ricevute. Furono dalla pietà de' fedeli donate lampade, e candelieri d'argento, cere, e imbiancherie in servizio dell'altare, e capella, che si è poi andata aggiustando e disponendo nella seguente forma.

Si conservano in q.[ues]ta chiesa oltre i detti corpi santi in vasi d'argento grandi, e piccoli [-] siche quando le reliquie de' medesimi santi son nominate più volte le prime sono i vasi più grandi e le seconde in vasi più piccoli [-]

Le teste de' S[S].[anti] Tiburzio, Valeriano, e Massimo martiri/ Delle reliquie di S.[an] Valentino, et altri diversi santi/ Di S.[an] Lutio [I] Papa et mart.[ire]/ De santi martiri Tebei/ Di S.[ant']Agnese Verg.[ine] et mart.[ire]/ Di S.[an] Carpoforo mart.[ire]/ Di S.[ant']Abbondio mart.[ire]/ Di S.[ant'] Urbano [I] Papa et mart.[ire]/ Di S[S].[anti] Gio.[vanni] e Paulo mart.[iri]/ Di S.[anto] Stefano Papa e mart.[ire]/ Di S.[an] Gioseppe Patriarca Confess.[ore]/ Di S.[ant']Andrea Apost.[olo]/ Di S.[an] Grisante mart.[ire]/ Di S.[an] Fabiano mart.[ire]/ Di S.[anta] Lucina mart.[ire]/ Di S.[anta] Giuliana Verg.[ine] e mart.[ire]/ Di S.[an] Getulio mart.[ire]/ Di S.[anta] Cecilia Verg.[ine] e mart.[ire]/ Di S.[an] Luca Evangelista./ De' S[S].[anti] Tiburzio, Valeriano, Massimo, e Urbano mart.[iri]/ De' S[S].[anti] Cosmo, e Damiano mart.[iri]/ De S[S].[anti] Sette

Dormienti mart.[iri]/ Di Santa Felicita e dei sette suoi figlioli mart.[iri]/ f. 275 verso/ De S[S].[anti] Prot[asi]o, e Gervasio mart.[iri]/ Di S.[an] Lorenzo mart.[ire]/ Di S.[anto] Stefano Protomartire/ De S[S].[anti] Nereo, et Achileo mart.[iri]/ Di S.[an] Girol.[am] o Dottore [della Chiesa]/ Di S.[an] Tomaso Apostolo/ De S[S].[anti] Gio.[vanni] e Paulo/ Di S.[an] Fran.[cesco] Confessore/ Di S.[an] Pantaleone mart.[ire]/ Di S.[ant']Anna/ Di S.[ant']Agnese Virg.[ine] e mart.[ire] in un vaso piccolo/ Di S.[an] Bartolomeo Apostolo/ Di S.[ant']Elena m[ad]re di Costantino/ Di S.[an] Barnaba Apostolo/ Di S.[an] Dionisio Areopagita mart.[ire]/ Di S.[an] Tomaso d'Aquino Dottore [della Chiesa]/ Di S.[an] Masssimo in un vaso piccolo/ Di S.[anta] Prassede mart.[ire]/ Di S.[an] Crisante mart.[ire] in un vaso piccolo/ Di S.[anta] Lucia Verg.[ine] e mart.[ire]/ Di altri santi i cui nomi non si sanno[,] in una cassetta d'argento/ Li Berettini di S.[an] Bernardino da Siena Confess.[ore]/ Delle catene di S.[an] Pietro Apostolo/ Pezze insanguinate del sangue di S.[anta] Cecilia/ Velo della Beatiss.[i]ma Vergine Maria/ Un osso di S.[anta] Cecilia/ Un dente di S.[ant']Andrea Apostolo/ Due denti de' S[S].[anti] Pietro, e Paulo/ Un dito di S.[anta] Maria Madalena/ Della Croce di S.[ant']Andrea Apostolo/ Un osso di S.[an] Pietro Apostolo/ Un dito di S.[anto] Stefano Protomartire/ Una spina di N.[ostro] S.[ignore] Giesu Christo/ Un dente di S.[an] Gio.[vanni] Batt.[ist]a/ Della Camicia della Beatiss.[i]ma Vergine/ Un pezzetto della veste inconsutile di N.[ostro] S.[ignore] Giesu Christo/ Un dente di S.[an] Sebastiano mart.[ire]/ Un osso di S.[anta] Catarina Verg.[ine] e mart.[ire]/ Un piede d'un santo innocente/ Un osso di S.[an] Giacomo minore/ Le tenaglie di S.[anta] Apollonia Verg.[ine] e mart.[ire]/ Le scarpe di S.[an] Bernardino da Siena/ Il Velo di S.[anta] Cecilia

/ f. 276 recto/ Questa Chiesa guarda à mezzo giorno essendo per l'appunto al dirimpetto del monte Aventino, et è à tetto sostenuto da dieci architravi, ma le tavole sono t.[u]t[t]e dipinte, come anche i medesimi travi. Hà tre navi distinte da due ordini di colonne[,] cioe dieci per parte, che per lo più sono d'ordine corinthio, e quattro d'ordine toscano, che sostengono à piedi la Chiesa il Choro delle monache chiuso dalle sue grate. Le due navi laterali sono a volta, come quella parte che è sotto il Choro sud.[det]to delle monache, e t.[u]t[t]e sono pinte, con diverse pitture assai vaghe.

I muri della nave di mezzo sono t.[u]t[t]i pinti di antiche pitture rappresentanti le historie del vecchio, e nuovo testamento credute opere di Pietro Cavallino Romano. È di lunghezza dalla Porta magg.[io]re sino alla ferrata della tomba di S.[anta] Cecilia pal.[mi] 145. di larghezza 103. 2 e dalla ferrata della tomba sino in cima alla tribuna pal.[mi] 46. di lunghezza, e di larghezza 68. Là tribuna lunga pal.[mi] 20. larga 42. sotto il choro è lunga pal.[mi] 28. e larga 61. inc.[irca] 8. È illuminata da 22 finestre[,] avanti sotto il tetto undici per parte[,] da quattro quadrate dentro la tribuna, e da una cicolare fuori di essa tribuna. Hà il portico sostenuto da quattro colonne[,] due di granito, e due di breccia d'ordine Ionico in cui si discende dal cortile per tre gradini: S'entra in chiesa per tre porte t.[u]t[t]e corrispondenti alla Nave di mezzo.

Sono qui undeci altari compresa la maggiore, alla quale da ambe le parti s'ascende per sei gradini. È cinta da quattro colonne corinthie pretiose, e belle di mischio nero, e bianco, che sostentano un magnifico ciborio con molte statuette di marmo in alcuni scompartimenti messi à oro. Stava qui poco fà appeso nel mezzo un ovato ove si vede l'Imagine di Maria Vergine pittura di Annibal Caracci. Dietro vi è la tribuna, et il seggio

episcopale di marmo. L'ornamento di questo Altare, e forse t.[u]t[t]o il Presbiterio crede l'Ugonio essere stato [l'opera; lacuna consistente nel testo] di Martino IV. per cio che à piedi dell'Altare nella facciata verso la chiesa [si leggeva; lacuna consistente nel testo]: Hoc opus fecit Arnulphus anno D.[omi]ni 1283 et in q.[ues]to tempo era il [medesimo papa; lacuna consistente nel testo], che era stato Cardinale di q.[ues]to titolo, ò vero Gio.[vanni] Coelestino, che lo creò Cardinale.

La parte più bassa della Tribuna è stata historiata con i gesti di S.[anta] Cecilia da Nicolò Circiniano dalle Pomarancie, e nella parte di sopra si conserva il mosaico, che già più di ottocento anni vi/ f. 276 verso/ fece fare S.[an] Pascale I. cioe il Salvatore nel mezzo in atto di benedire, intorno S.[an] Pietro e S.[an] Paolo, S.[anta] Cecilia, et altri santi, le reliquie de' quali sono in q.[ues]ta chiesa. Vi si vede anche Papa Pasquale, che tiene in luogo di diadema intorno al capo come una tavola quadrata, et in mano una chiesa, come anche si vede nell'istesso modo l'imagine di lui in due altre chiese, cioe in S.[anta] Prassede, e S.[anta] Maria della Navicella [= Santa Maria in Domnica].

La tavola quadrata in testa dimostra ch'egli viveva nel tempo, che fu pinto[,] a differenza delle diademe circolari, che sono proprie de' santi in gloria[,] come dice l'Ugonio con belle ragioni, e la chiesa in mano significa la restaurazione dai fondamenti fatta di q.[ues]ta medesima. Sotto le dette figure di mosaico con molti Agnelli ne quali si figura Christo Agnello immacolato, e i santi martiri sono nel mezzo dell'uno che gira intorno il segno di Papa Pascale [segue un disegno del monogramma papale] con questi versi: […][66]

Fuori dalla tribuna, e sotto quest'altare è l'ornatiss.[i]ma tomba di S.[anta] Cecilia [-] in modo che narrato habbiamo di sopra [-] fatta fare dalla segnalata gratia del Card.[inal] Paulo Sfondrato, come si legge sotto la statua di d.[et]ta santa in q.[ues]te parole: […][67]

Indi poi si scendono [lacuna; numero dei gradini] gradini al luogo della Confessione nella quale riposa il santo [corpo; lacuna consistente nel testo] sul di cui altare sta un quadro con l'Imagine di S.[anta] Cecilia[,] opera del Cav.[alie]re Fran.[ces]co Vanni, e sugli altri quadri in essa affissi pitture del Cav.[alie]re Gio.[vanni] Baglione, e nel pavimento avanti l'altare di S.[anta] Cecilia si legge in una sepoltura: […][68]

/ f. 277 recto/ Risalendo in chiesa il primo altare, che si trova dalla parte sinistra vi è in una nicchia di marmo ornata una tela con l'Imagine de S[S].[antissi]mi Apostoli Pietro, e Paulo dipinti dal Cav.[alie]re Baglioni in cima della quale si legge: Altare consacratum Sanctiss.[i]mis Pietro, et Paulo Apostolis ornato con due colonne di verde antico d'ordine corinthio. Il secondo altare della medesima banda è dedicato ad honore di S.[ant']Agata ivi pinta in tela con l'invocazione: Altare consacratum S.[anctae] Agathae martyri ornato di due Colonne di marmo bigio d'ordine ionico. Appresso il quale è il Communicadario delle monache, e nella stanziola vicina il confessionario. Il

66 Siehe die Inschrift in Bosio, 1600, S. 144.

67 Siehe die Inschrift in Bosio, 1600, S. 173.

68 Siehe die – allerdings noch nicht um die Ziffern ergänzte – Inschrift in Bosio, 1600, S. 182. Bruzio transkribiert allerdings lediglich Sfondratos Todesjahr, das er fälschlicherweise mit 1617 angibt.

3.o Altare da quest'istessa parte è eretto ad honore di S.[anta] Maria Madalena, la cui Imagine ivi si vede dipinta, e sopra è scritto: Altare consacratum S.[anctae] Mariae Magdalenae Apo[sto]lo. Con ornamento di marmo bigio dell'istesso ordine ionico.

Fù qui appresso depositato il cadavere del Card.[inal] Gaspar Matthei titolare di S.[anta] Cecilia, al quale gli eredi s'intende erigeranno una memoria eguale à quella, che gli sta incontro, ma sino adesso giace positivam.[en]te. Il 4.o eretto ad honore di S.[anto] Stefano, la cui effigie in atto d'esser lapidato sta espresso nel quadro con le parole: Altare consecratum D.[ivo] Stephano Prothomartyri è cinto con due colonette di granito dell'istess'ordine ionico.

Segue la 5. altare, ò capella delle Reliquie in cui si conservano t.[u]t[t]e le reliquie descritte di sopra nelle sue teste e vasi d'argento in un suo armario, e sta per l'ordinario sempre chiusa, e questa stà sotto il Choro delle monache, e caminando per ordine dall'altra parte è la nuova Capella col Santiss.[i]mo Crocifisso, che è lo stesso tagliato dal muro del forno, e trasportato qui, e collocato in q.[ues]to luogo come si è detto di sopra, la qual capella è lunga pal.[mi] 42. et è fatta à volta assai illuminata da due finestre, che le danno il lume da mezzo giorno. Sono fuori di q.[ues]ta capella sotto il choro di esse monache affisse nel muro due tavole di marmo una con q.[ues]ta iscrittione: […][69]/ f. 277 verso/ Appresso in una tavola pur di marmo affissa nel muro […][70]

/ f. 278 recto/ Segue appresso la d.[et]ta Cap[p]ella la Porta che conduce alla sagrestia, à mano destra della quale è la Cap[p]ella intitolata il Bagno, dove S.[anta] Cecilia patì il descritto martirio. Le colonne di questa Porta sono di marmo bigio, d'ordine ionico, con fregio verde, e sopra nel bianco architrave si legge: Cubiculum, et oratorium D.[ivae] Caeciliae. Sopra l'Altare vi è un quadro con l'Imagine di d.[et]ta Santa dipinta in tela, e questa è ornata di due colonnette di granito orientale dell'istesso ordine, nel rimanente è t.[u]t[t]a con diversi scompartimenti di stucco pinti, e messi à oro, hà una cupoletta ovata con tre finestre aperte, e una serrata, et il suo laternino in cima con otto fenestrelle et una fenestra grande dal lato orientale, et un'altra nell'andito, che sta avanti sud.[dett]a capella. Da ambe le parti della medesima si legge: Canali per i quali venivano sù i vapori et aer caldo, che riscaldava il bagno.

Qui sono nella volta molti paesi dipinti per ordine del Card.[inal] Sfondrato da Paulo Brillo, e dalla parte del Vangelo nel pavimento/ f. 278 verso/ attorno una fenestrella quadra si legge: Camera del fuoco per dove si scaldava il Bagno, e dalla parte dell'Epistola attorno ad un'altra ferrata fatta à foggia di pozzo si legge in marmo: attorno à q.[ues]to vaso quanto è t.[u]t[t]o il pavimento, vi era quasi una Tinozza quadra da tener acqua. Si scende a questa Capella per due gradini, et è chiusa da balaustri di porta santa sopra de' quali sono palle di metallo a guisa di poma granati sopra i suoi piedestalli. La sagrestia che è qui incontro è ampla, e ricca di t.[u]t[t]e le suppellettili necessarie, e nobiliss.[i]ma argenteria.

Segue poi vicino il Deposito di finiss.[i]mi marmi lavorato del Card.[inal] Paulo Sfondrato la cui effigie si vede in un ovato con le mani giunte in atto di orare in un busto

69 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 100 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 33.

70 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 93 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 29.

bene inteso di rilievo sopra vi sono alcuni bassi rilievi, e tra quattro colonnette, cioe due per parte di marmo nero di Carara con capitelli corinthij, vi sono due belle statue di marmo rappresentanti l'una S.[ant']Agnese, e l'altra S.[anta] Cecilia. L'urna sopra la quale stà la seguente inscrittione è di breccia, e la tavola in cui sono scolpite le lettere dorate pur di Massa di Carrara sono i fregi di diverse pietre pretiose cioe verde antico, bianco, e nero, alabastro, porta santa, brocatello, et altre pietre. [...][71] Segue vicino l'Altare di S.[ant']Andrea Apostolo, che viene da un Angelo coronato pittura del Cav.[alie]re Baglione, e sopra si legge: Altare consecratum S.[an]te Andreae Apostolo, ornato di due colonne/ f. 279 recto/ di bigio nell'istesso modo.

La IX. è eretta ad honore di S.[an] Lorenzo che sta pinto nel quadro col medesimo ornamento dell'altare, e sopra vi è: Altare consecratum S.[ancto] Laurentio martyri. Il X. finalmente che sta in capo di q.[ues]ta Nave à mano diritta della Porta laterale dedicato alla Beatiss.[i]ma Vergine, che si vede in cima in figure di marmo di basso rilievo fù consecrato da Honorio II. l'anno 1071. ò vero come altri vogliono da Gregorio VII. e priviligiato per i Defonti da Giulio III. dove appresso sta affisso un quadro dipinto dal Cav.[alie]re Vanni rappresentante Christo Redentor nostro flagellato alla Colonna. L'ornamento dell'istesso marmo è mezzo chiuso dalla ferrata.

I puttini della volta sopra la porta grande sono pitture di Marzio di Colantonio [= Marzio Ganassini], dove sono anche diversi paesi mirabilmente toccati da Fabrizio Parmeggiano [= Andrea Fabrizi], nella nave della parte manca sono diverse pitture fatte da Tarquinio da Viterbo [= Tarquinio Ligustri], nelle quali l'aiutò Giovanni Zanna detto il Pizzica, che dipinse nella facciata dove sono le grate delle monache li santi romiti, e Vincenzo Conti vi lineò del suo diverse figure, fra le quali vi sono dipinti S.[ant']Agnese, S.[ant']Urbano Papa, e S.[an] Benedetto, e nella volta diversi Puttini. Le historie dalle bande dell'Altar maggiore sono simil.[men]te del sud.[det]to Gio.[vanni] Zanna.

Il pavimento di q.[ues]ta Basilica parte è lavorato di opera d'intarsia, e parte coperto di tavole grandi di marmo, e di molte lapidi tra esse sepulchrali, servando l'ordine del D.[on] Gaspar Alvaro à questa chiesa nella sua Roma in ogni stato[72] incominciaremo dai depositi, che sono vicino alla porta grande. Sotto alla medesima volta dove dalla parte del Vangelo vi è un deposito di marmo con la statua colca [= coricata] vestita in pontificalibus, cui è l'arme nel mezzo con tre cani livrieri l'uno sopra l'altro in atto di correre inquartata con diversi gigli con la corona di sopra, e dai lati una Croce sotto in campo bianco semplice nel mezzo della quale è l'Aquila con una sol testa, sotto vi è questa Inscrittione: [...][73]

Dall'altra parte della d.[et]ta Porta vi è un altro Deposito di marmo simile parimente con la statua colca [= coricata] vestita pontifical.[men]te, nel qual si legge come segue: [...][74]/ f. 279 verso/ Nel pavimento sotto la d.[ett]a volta à piedi del sud.[det]to deposito vi è una sepoltura, nella quale si legge: [...][75] Avanti alla Capella delle Reliquie sotto alla

71 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 103 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 34.

72 Alveri, 1664, S. 381-391.

73 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 75 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 23.

74 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 79 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 25.

75 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 80 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 25.

medesima volta in una sepultura è scritto: [...][76] Nell'istesso luogo: [...][77] Nel pavimento avanti l'altare di S.[an] Lorenzo in lapide di marmo: [...][78] sotto l'altra nave tra l'altare di S.[ant']Agata, e S.[an]ta Maria Madalena in lapide marmorea: [...][79] à canto à questa e una lapide ove è notato: [...][80] sotto alla predella dell'altare di S.[anta] Maria Madalena in una parte di deposito con la statua colca [= coricata]: [...][81]

Tra l'altare di S.[anta] Maria Madalena, e di S.[anto] Stefano in una sepoltura/ f. 280 recto/ nel d.[et]to pavimento con la statua colca [= coricata] si leggono le seguenti parole: [...][82] avanti la predella dell'altar di S.[anto] Stefano in marmo: [...][83] Nel pavimento di mezzo si vedono spartite senza ordine diverse lapidi sepulcrali nella parte delle quali incontro l'altare di S.[ant']Andrea: [...][84] accanto à questa [...][85] Nel mezzo del d.[et]to pavimento vi è un altra sepoltura con la seguente iscrizione: [...][86] A canto alle colonne incontro agli altari di S.[anta] Maria Madalena, e di S.[anto] Stefano nel d.[et]to pavimento di mezzo vi sono due lapidi con le figure intagliate, nella prima delle quali [...][87] e nell'altra [...][88] nel mezzo della Chiesa nel Pavimento vi è sepoltura delle monache con questa iscrittione [...][89]

Appresso la sagrestia si leggono in diverse lapidi le seguenti memorie trasportate qui: Hac situs est urna magalotus.[90] Il Rev.[erendo] Mons.[igno]r Greg.[ori]o Magalotto stà per l'appunto come ho scritto di sopra e devo qui non darne replica./ f. 280 verso/ [...][91] In una sepoltura vicino al scalino dell'altare si legge: [...][92][...][93] In un altra verso il Deposito sud.[det]to di Martino Salmerone: [...][94] indi si legge [...][95] In uno delli due

76 Diese Inschrift findet sich nicht in Forcella, aber in Alveri, 1660, S. 388.
77 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 87 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 27.
78 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 105 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 35.
79 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 74 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 23.
80 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 84 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 27.
81 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 72 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 22.
82 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 81 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 25.
83 Die Inschrift ist nicht in Forcella, aber in Alveri, 1660, S. 389.
84 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 77 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 24.
85 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 96 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 30.
86 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 57 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 19.
87 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 75 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 24.
88 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 73 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 23.
89 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 106 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 35.
90 Dies ist der Beginn der Inschrift, die Forcella unter Nr. 87 transkribiert, wobei er den Namen zu „Magaloctus" ändert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 27.
91 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 92 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 28.
92 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 108 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 36.
93 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 95 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 30.
94 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 86 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 26.
95 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 97 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 31.

tumuli alla d.[ett]a sepoltura: [...][96] nel pavimento della Sagrestia sta scritto in un marmo: [...][97]

Nel portico ancora sono alcune memorie, e principalm.[en]te all'ingresso a man destra è un tumulo, ò Deposito antico con scritte barbare d'intorno la cassa con questi/ f. 281 recto/ versi: [...][98] Vi è un Imagine della Beatiss.[i]ma Vergine pinta fra la porta grande e l'altar che stà à mano sinistra, all quale per grazie ricevute sono dai fedeli portati molti voti. Nella muraglia del Portico sinistra sono incastonate due tavole di marmo con le seguenti iscrizioni: [...][99] vicini a questa [...][100]

/ f. 281 verso/ [...] Non solo è Chiesa titolare di Prete Cardinale, ma è anche Parochiale col fonte battesimale, e tra le Parochiali una delle matrici, che ha sotto di se le Chiese filiali[,] cioe S.[ant']Andrea [dei Vascellari], e S.[an] Salvatore di ponte rotto [= San Salvatore a Ponte Rotto]. Aministra la cura d'anime un Curato amovibile, e del monastero il Confessore eletto dal Card.[inal] Protettore. Sono in oltre che celebrano ogni mattina per disposizione del d.[et]to Card.[inal] Sfondrato otto Capellani perpetui, et altri Capellani amovibili, che tra tutti fanno il numero di 24. incirca. Sagrestano, sottosagrestano, e tre Clerici.

Le monache con le converse sono settanta vestono la corolla bianca, in testa il velo bianco, che serve per sottogolo, e il velo negro. E quando non è festa, ò hanno funzioni portano sopra la veste bianca lo scopulare bianco. Dove si de[v]e notare, che estintosi gli Humiliati vollero q.[ues]te Religiose lasciar l'habito bianco, e assumere il nero conforme portano i Benedettini, ma il Cardinal Sfondrato non volle acconsentire, rispondendo, che era più convenevole alle Vergini il bianco, che il nero.

Recitano qui devotam.[en]te i divini offizij di giorno e di notte. Celebrano qui la festa di S.[anta] Cecilia li 22. di Novembre con superbo apparato. Il giorno 15.o di quaresima parimente per la stazione antica che vi è. I S[S].[an]ti Tiburzio, Valeriano, e Massimo ai 14 d'Aprile e di S.[an] Lucio Papa li 4. di marzo, e di S.[an] Benedetto Abbate li 21 di marzo, di S.[ant']Urbano Papa e mart.[ire] li 25. maggio. Ci è la compagnia laicale del Santissimo Sacramento della quale habbiamo scritto al suo luogo."

156 *Inschrifttafel der Altaranlage der Grotte der heiligen Rosalia, Palermo, Monte Pellegrino*

„VT QVO LOCO, ET SITV D[IVAE] · ROSALIAE SACRVM CORPVS/ ADMIRABILI OPERE LAPIDEIS THECIS INSERTVM/ ANNOS FERME CCCCC DELITVERIT,/ QVOD MAIORES NOSTROS LATVIT, NOBIS DIVINITVS INNOTVIT/ POSTERI NON IGNORARENT:/ IPSIVS EXPIRANTIS IMAGO VBI IACVERAT SITA EST:/ ARA SVPERIMPOSITA ANNO IVBILAEI M · DC · XXV ·/ QVICUNQVE HVC VENIS PEREGRE ADVENA, INDIGENA/ SPECVM, LOCVLVM, SIMVLACRVM,/ PRECIBVS, OSCVLIS, LACRYMIS,/ IAM COPIA EST, VT LVBET, SVBMISSVS VENERARE".

---

96 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 90 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 27.

97 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 76 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 24.

98 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 75 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 23.

99 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 98 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 31.

100 Es folgt die Inschrift, die Forcella unter Nr. 99 transkribiert. Siehe Forcella, II, 1873, S. 32.

157 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 659 recto*[101]

„Supplimento di Roma delli 23 di Ottobre [15]99. Nella Chiesa di Santa Cecilia in Tra[n]stevere è stato trovato il corpo di quella Santa intiero con le medesime Veste nuttiali che havea quando andò al martirio che sono 800 anni, et con un velo sopra il viso, ogni cosa come nuovo."

158 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 638 recto*[102]

„Sabbato. Di Roma li XXIII. ott.[ob]re 1599.--- […]/ f. 641 recto/ […] In S.[an]ta Cecilia chiesa di Trastevere lavorandosi et fabricandosi, un hieri l'altro ritrovarono il Corpo di d.[ett]a S.[an]ta sotto l'altar maggiore in una cassa di Cipresso, con una vesta di fondo d'oro anco Intiera, et con una ferita in una guancia, che pare anco fresca, et con un velo avvolto Intorno al collo, et alla d.[ett]a ferita, et alcuni altri corpi di S.[an]ti tra quali quello di Tiburtio et Valeriano suo marito, et cognato, et certi altri Intirissimi, et sono pur da 1300. anni, che furono martirizati, et circa oltre 500. anni stati nascosti nelle catecumbe di S.[an] Sebastiano in Via Appia et di la trasportati 800. anni fa da Pascasio [= Pasquale I] Papa, secundo la visione che hebbe di d.[ett]a S.[an]ta/ f. 641 verso/ che la facesse trasportare ove era la sua casa Paterna, che era ove è d.[ett]a chiesa, li faranno stare fuori fin al giorno della sua festa 22 di Nov.[em]bre et allhora il Papa andarà à riporlo nel luogo ove vorranno rimetterli".

159 Bericht des venezianischen Botschafters Giovanni Mocenigo, *ASVenezia, Dispacci degli ambasciatori, Roma, filza 43, f. 124 verso*

„Havendo questi giorni il S.[igno]r Card:[inal] [Paolo Camillo] Sfondrato fatto cercare nella Chiesa di S.[an]ta Cecilia, della quale è titulare, il corpo di detta S.[an]ta[,] è stato finalm.[en]te ritrovato sotto un altare, intiero, in stato tale, che pare, che sia morta di pochi giorni, et vestita di pan[n]o d'oro, anch'esso beniss.[imamen]te conservato. L'altro giorno S.[ua] S.[anti]tà vi si transferì/ f. 125 recto/ con alcuni Card:[ina]li, et vi stet[t]e lung:[amen]te con lacrime in orationi, mostrando gran devotione, et contento, che sia stata ritrovata una cosi grande et cosi bella reliquia, alla quale ha ordinato una cassa d'Argento di tre millia scudi di valore. Gratie, etc. Di Roma li 13. Novembre 1599. Gio:[vanni] Mocenigo Amb:[asciato]r".

160 *Panciroli, 1600, S. 264*

„Et eccoti, mentre di questa Chiesa stò scrivendo cose tali, s'ode, che nel fabricare si sono scoperti li sopradetti tre pretiosi corpi di Cecilia, Valeriano, e Tiburtio, insieme con Urbano, de quali si dubitava, se fossero qui intieramente, pensandosi ch'in parte, ò tutto gli havessero altrove portati li Pontefici Romani; E fra questi quello di S. Cecilia (ò infinita possanza di colui, che eterna vita darà alli nostri corpi) intiero, & incorotto si vide di più di mille, e trecento sett'anni dalla morte di lei."

101 Teilweise publiziert in Bimbenet-Privat und Kugel, 1998, S. 4, Fußnote 8.

102 Angezeigt unter dem Datum in Pastor, XI, 1927, S. 684, Fußnote 8.

161 ***Agniolo Baldi zitiert nach Bartolini, 1867, S. 131-133***[103]

„Questo buono e divoto principe [= Paolo Camillo Sfondrato] vero ecclesiastico aveva/ S. 132/ trovato il corpo della santa [= Cecilia] con altri cinque corpi santi […] ed io parlando una volta con S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma mi disse che aveva avuto più contento che quando gli fù data la nuova che suo zio era stato fatto papa; ed è credibile poiché spese volentieri quanto aveva per Lei, quale lasciò erede di quanto si trovava oltre che faceva molte alte opere di carità: ajutò anco la mia allora chiesa di S.[anta] Cecilia a Monte Giordano […] avendo dato mille scudi per la fabbrica di essa. Volendo riporre il corpo della santa nel medesimo luogo che l'aveva trovato cioè sotto l'altare maggiore/ S. 133/ di detta chiesa gli fece una cassa di argento assai capace di spesa oltre a quattro mila scudi, quale vi fù messa dalla fel.[ice] me:[moria] di papa Clemente VIII, nel giorno della festa di d.[etta] santa, dove fù cappella papale, ed io viddi e portai il suo corpo quando d'una stanza presso il coro di d.[etta] chiesa si cavava per mostrarlo al numeroso popolo di nobiltà ed altri che concorsero; aveva una veste d'oro indosso che gli stava sollevata in maniera che mostrava la vera positura sua giacente, il cui corpo gettava suavissimo odore."

162 ***Cicatelli, 1624, S. 299***

„Quando in Roma fù ritrovato il corpo di Santa Cecilia, egli vi fu chiamato à vederlo dal Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato, sentendo tanto contento l'anima sua di vedere il corpo di quella santa verginella, che non se ne poteva distaccare, dicendo poi: O me beato, se Iddio mi facesse gratia, e misericordia di farmelo vedere anco in Cielo glorioso, et immortale."

163 ***BAV, Barb. lat. 2816, „Pauli Alaleonis Diarium à die 15. Augusti 1599 usque ad diem 29. Octobris 1612.", f. 4 verso***[104]

„Feria 3.a die octobris 1599 fuit [cancellatus] Papa ivit Tusculanum permansurus per aliquos dies/ Feria 4.a die 27 8bris 1599 Papa redivit Romam, et descendit ad Palatium apostolicum apud S.[anctum] Petrum [in Vaticano]".

164 ***Bosio, 1600, nicht numerierte Rückseite des Frontispiz'***

„Nos Paulus [Camillus] tituli S.[anctae] Caeciliae S.[acrae] R.[omanae] E.[cclesiae] Presbyter Cardinalis Sfondratus, has Sanctissimae Virginis Caeciliae, eiusque Sociorum vitas ex quamplurimis, ijsque vetustissimis codicibus integras ab Antonio Bosio exceptas fuisse, necnon quae de inventione Corporum eorumdem Sanctorum ab ipso referuntur, omnia fideliter, sincere, atque ad veritatem conscripta esse testamur. Paulus Card.[inalis] Sfondratus."

---

103 Die handschriftlichen Memorie des Agniolo Baldi von 1625 befinden sich im Kapitelarchiv von San Marco in Rom, Band XXXIX, 417, Faszikel 39, f. 7 recto.

104 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 287, Fußnote 1.

165 ***Bosio, 1632, S. 21***

„Il corpo di S.[anta] Cecilia fù ritrovato da [Papa] Pasquale Primo nel Cimiterio della Via Appia, che haveva alli piedi i veli, e panni, ne' quali era stato raccolto il suo sangue; li quali veli havendoli riposti esso santo Pontefice (insieme co'l corpo) nella Chiesa del suo Titolo, gli habbiamo veduti, quando si scoperse il suo sepolcro; come da noi è stato diffusamente raccontato nell'Istoria di detta Inventione."

166 ***Bosio, 1600, S. 170***

„Haec sunt, quae in postrema Corporis B.[eatae] Caeciliae Virginis, Sociorumque Martyrum detectione, ac solemni repositione acta sunt, prout cùm oculis nostris nos ipsi conspeximus, tùm ex ipsius Cardinalis [Pauli Camilli] Sfondrati, qui his omnibus diligenter astitit, ac praefuit, fideli relatione cognovimus."

167 ***Baronio, II, 1590, S. 377***

„Quod cum audisset Almachius Praefectus, misit carnificem, qui ibidem ei caput amputaret. Spiculator tribus eam percussam ictibus, necdum truncato capite, consternatam, quam putaret defunctam esse, reliquit. Qui adstabant, spongijs mox sanguinem siccaverunt, ac linteis adsterserunt: sicque tribus adhuc diebus superstes vixit, quae Dei sunt loquens, confirmans eos in Christi nominis confessione; & quae reliqua erant suae substantiae distribuit per Urbanum [I] Papam in pauperes: quem rogavit, ut domum suam faceret ecclesiam Christianorum. His sic dispositis, ac Deum precata, Domino animam suam commendans, vicesimasecunda Novembris martyrium consummavit. Quam idem Urbanus Papa sepelivit in coemeterio Callisti, ubi Valerianus, Tiburtius, & Maximus ab ipso primo sepulti fuerant; locusque dictus in coemeterio positus, Ad sanctam Caeciliam."

168 ***Baronio, IX, 1600, S. 693***

„Alia vero supra Martyris corpus serica, levia tamen velamina posita, ipsaque depressa situm ipsum & habitudinem corporis ostendebant. Visebaturque (quod admiratione dignum erat) non ut assolet, in sepulchro resupinum positum corpus, sed ut in lecto iacens honestissima virgo supra dextrum cubare latus, contractis nonnihil ad modestiam genibus, ut dormientis imaginem redderet potius quam defunctae, ipso ita ad insinuandam in omnibus virginalem verecundiam composito sito corporis; adeo ut (quod aeque mirandum) nemo quamvis curiosus inspector, ausus omnino fuerit virgineum illud detegere corpus, reverentia quadam inenarrabili repercussus, perinde ac si caelestis sponsus assisteret vigilans custos dormientes sponsae, monens & minans (Cant.[icus canticorum] 3[, 5]): Ne suscitetis, neque evigilare faciatis dilectam donec ipsa velit.) Vidimus, cognovimus, & adoravimus."

169 ***Bosio, 1600, S. 157***

„Iacebat id corpus in dexterum incumbens latus, paululum contractis cruribus brachiisque ante proiectis, cervice autem valde reflexa, facieque ad humum procumbente dormientis instar, eam ut credi potest formam retinens, in qua post trinam percussionem, cui triduum supervixit, animam Deo reddens conciderat,

fueratque pariter in coemeterio ab Urbano [I] Pontifice collocatum: quod ita Paschalis [I] sub altari maiore reposuerat, ut summa pars eius ad meridionalem, extrema ad septentrionalem ecclesiae partem spectaret: Hunc iacentis Corporis statum marmoreo simulachro, de quo infra dicetur, Illustrissimus Cardinalis [Paulus Camillus] Sfondratus exprimi curavit."

170 ***Bosio, 1600, S. 172***

„Intra hunc loculum statua B.[eatae] Caeciliae Virginis è Pario marmore candidissimo collocata visitor, ea omnino forma, qua sacrum eius Corpus intra Arcam veterem compositum, inventum est: Iacet enim tenuissima veste ad talos fluente praecincta, humum dextero premens latere, vultu ad Confessionem obverso, ita ut astantium conspectum refugiat; caput linteo circumvolutum, manus in anteriorem partem proiectae, genuaque paululum erecta/ S. 173/ cernuntur."

171 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 647 recto***

„Mercordi. Di Roma li 27 ottobre 1599 […]/ f. 649 verso/ […] Oltre quelche si scrisse con le passate circa il ritrovamento de Corpi S.[an]ti nella Chiesa di S.[an]ta Cecilia, si manda per Intelligenza/ f. 650 recto/ di tutto il fatto più prolissam.[en]te l'Inclusa Scrittura fatta ad istanza di certe Monache, che desideravano saperne il tutto; solo si aggiunge à quanto in d.[ett]a Scrittura, che Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato co' questa occ[asi]one è rissoluto far un luogo molto condecente ne senza grande spesa per riporre d.[ett]i S.[an]ti Corpi et Reliquie. Il Card.[ina]l di Firenze [= Alessandro de' Medici] ad emulat.[io]ne credo, di questo Card.[ina]le lunedi si mise à risarcire ciò è lunedi comincio a farlo, la Chiesa di S.[an]ta Agnese posta fuori di Roma nella Via Salaria, con opinione secondo alcuni, che anco S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma voglia trovare il Corpo di d.[ett]a Santa, ma che non dia tal/ f. 650 verso/ voce per ogni buono eff[ett]o, acciò non si levasse la divotione alla sud.[dett]a Chiesa In evento non si trovasse, et questo med.[esim]o stile sia tenuto Il Card.[ina]le Sfondrato.---"

172 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***

„Di Roma li 27 ottobre 99 S.[ua] S.[anti]tà consumò tutto il giorno di giovedi in aud.[ienz]e et hieri tenne il Concist.[ori]o et questa matt.[in]a la segnatura; dimani, et l'altro sarà Cappella per la solennità di Santi, et delli Morti, et spiditosi da questi publici negotij, pensa di andare à piedi in process.[ion]e à visitare il Corpo di S.[an]ta Cecilia prima che si riponga: et dopo si comincieranno à dare gli ordini necessarij per quest'anno santo. In fatti, il Card.[ina]le di Fiorenza [= Alessandro de' Medici], che non cede à [Cardinal Alfonso] Gesualdo nella politia si fa conoscere per tutto dove mette le mani, che non cede à niuno nelle cose che hanno della divotione sic[c]ome nelle altre ancora. Hà messo mano à risarcire la Chiesa di Sant'Agnese, della q.[ua]le egli è Protettore, et che anticam.[en]te era Tempio di Bacco et fra le altre cose vuole si facci quel Mosaico di maniera che il moderno rappresenti l'antico".

173 Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma li .15. di Marzo [15]97 […] Sia benedetto per mille, et mille volte quello, che ha cominciato à mettere in uso fra questi Car[dina]li la restauratione del suo tit.[ol]o poiché danno tanta occasione di ben far, et ben dire, invitando la plebe senon per devotione, almeno per curiosità di visitargli, non si potendo mai à bastanza laudar Rusticucci di tanta grandezza che si vede à S.[an]ta Susanna senza sparagno di qualsivoglia spesa, come si vedrà anco nel giorno di questa statione, per dove ha fatti fino agli apparati à posta sopra le banchette all'intorno della chiesa, per non star à raccontare la grandezza, et magnificenza del soffitto, la belliss.[im]a facciata, et gli altri adornamenti, et restaurationi più che se l'havesse fatta dalli fondam.[en]ti il tutto è stimato assai, conchedendosi che habbia l'animo generoso, et degno di un Papa, non che di un Car[dina]le: ma molto più vien stimata la spesa fatta dal Car[dina]le [Cesare] Baronio benche minore assai considerata la sua povertà nel suo tit.[ol]o di San Nereo, et Archileo, la quale ogni un sà che non solam.[en]te era destrutta, ma meno si sapeva ove fosse, et per dir d'avantaggio come derelitta, ne eran stati levati li corpi di questi due santi, et portati in S.[an]to Adriano, di dove levate ultimam.[en]te le teste et adornate in argento mercordi si vid[d]ero essere ritornate in d.[ett]a chiesa, dove d.[ett]o Baronio con l'occasione che ivi vicino fosse la statione, volse cantarvi la messa, che è stata la p.[rim]a doppo d.[ett]a restauratione, et presto vi si porteranno li corpi ancora."

174 Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma li 2 d'Agosto 1597 […] Dopo che N.[ostro] S.[igno]re fù una mattina col Card.[ina]le [Cesare] Baronio à veder la fabrica perfetta della restauratione di S[S]. Nereo et Archileo, si transferi anco S.[ua] S.[anti]ta all'antico titolo di S.[an] Cesareo ivi vicino che da molti anni in qua è stato abbandonato et quasi rovinato et per esser quella Chiesa stata Celebre S.[ua] B.[eatitudi]ne ordinò à d.[ett]o Ill.[ustrissi]mo di farla restaurare à spese pero della S.[anti]ta Sua con animo di darla poi à qualche Card.[ina]le in titolo ben accomodato, et havendo dato principio alla restaurat.[io]ne vi hà trovato una cassa di reliquie quali per modo provisionis hà fatto trasportare à d.[ett]o suo titolo".

175 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, f. 147 recto*

„Di Roma li 12. di Marzo 1597. […]/ f. 150 recto/ Il S.[igno]r Cardinal [Cesare] Baronio con buona comitiva de cocchi questa matt.[in]a cen'è passato alla Chiesa di S.[an]to Archileo [= SS. Nereo ed Achilleo] suo titolo alla quale per essere incontro alla chiesa di San Sisto [Vecchio], ove hoggi è la statione ord.[ina]ria, N.[ostro] S.[igno]re hà concessa la med.[esi]ma indulgenza che si acquista in visitar la d.[ett]a chiesa di San Sisto ogn'anno in questo giorno."

176 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, f. 526 recto*[105]
„Di Roma li 30. d'Agosto 1597. […]/ f. 527 verso/ La chiesa di S.[an]ta Maria in Portico è già del tutto abellita con molta spesa di figure et altri ornam.[en]ti dalla molta pietà et zelo del Cardinal [Bartolomeo] Cesi suo titolare et così anco quelle di S.[an]ta Podentiana et di S.[an]ta Susanna dalli Cardinali [Enrico] Caetano et [Girolamo] Rusticucci che veramente si scuoprono in si sant'opere molto affettuosi et zelanti."

177 *Memoiren des Oratorianers Patéri zitiert nach Calenzio, 1907, S. 470*[106]
„Ecco là la Chiesa dei SS. Nereo et Achilleo a che è ridotta, dove S.[an] Gregorio Magno fece un'homelia: era già titolo di Cardinali! Che diranno gli heretici che vengono a Roma?" Esclamò un'altra volta dicendo: „Signore, tu sai se io havessi modo, quello che farei."

178 *Panciroli, 1600, S. 113*
„Quanto al rito, e modo di celebrare le Stationi, già l'habbiamo scoperto in parte, ch'era di farle con processioni del Clero, e s.[anto] Pontefice, il quale giunto che era alla Chiesa della Statione, facev'al Popolo un breve sermone, che con quest'occasione san Gregorio [Magno] compose quelle Omilie sopra gli Evangelij, come dai loro discorsi chiaramente si vede."

179 *Cesare Baronio an Antonio Talpa, Rom, den 21. Juni 1596, zitiert nach Calenzio, 1907, S. 469-470*
„N.[ostro] S.[igno]re molto desiderava, che alcuno de Ricchi [cardinali] pigliasse il Titolo de' SS. Nereo et Achilleo, quale se ben antiquissimo, però la Chiesa diruta, et scoperta essendo, ogn'uno se lo scuoteva da dosso, mi venne all'hora volontà domandarlo per me, il che fù di sommo contento à N.[ostro] S.[igno]re, e con molte laude predicato da molti Cardinali, quali laudarono quest'attione. N.[ostro] S.[igno]re in sua Camera promesse applicarvi qualche pena, accio la Chiesa si restauri,[…]"

180 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, I, f. 285 recto*
„Di Roma li 14. di Maggio 1597./ Dom.[eni]ca passata dopo pranzo si fece la soleniss.[im]a translatione delli Corpi delli gloriosi S.[an]ti Martiri Nereo, Archileo [sic], et Flavia Domitilla dalla Chiesa di S.[an]to Adriano in Campo Vaccino alla Chiesa di essi gloriosi Martiri titolo del S.[igno]r Card.[ina]l [Cesare] Baronio nella via Appia presso San Sisto [Vecchio] restaurata, et riedificata di nuovo dalla pietà, et s.[an]to zelo di S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma et essi s.[an]ti corpi in una belliss.[im]a bara eran portati sù gli homeri vicennevolm.[en]te dalli P[ad]ri della Chiesa nova tutti parati da messa al cui oratorio d.[ett]o Ill.[ustrissi]mo ha aggregato d.[ett]o suo titolo precedendovi processionalm.[en]te tutti i Regolari et Clero di questa città con una torcia accesa in

105 Teilweise, aber in anderer Transkription publiziert in Rossi, 1934, S. 39. Pastor (XI, 1927, S. 681, Fußnote 11) publiziert eine abweichende Edition und datiert die Quelle auf den 16. 8.

106 Rom, Biblioteca Vallicelliana, Q 56, f. 47 recto. Teilweise zitiert in Krautheimer, 1967, S. 174.

mano per ciascuno et le strade tutte per dove d.[ett]i Corpi passavano erano con gran pompa apparate et in specie avanti la Chiesa del Giesù quei P[ad]ri fecero un belliss.[im]o Altare, et un altro simile nel Campidoglio presso la statua di Marco Aurelio dove all'apparire de d.[ett]i santi corpi si fece una belliss.[im]a salve di mortaletti, et archibugi sparati da/ f. 285 verso/ soldati che ciascun Caporione vi haveva condotti et passando sotto l'arco di Constantino questo era vagamente ornato di molte belle Inventioni, et Inscrittioni latine in lode de detti S[S].[an]ti Martiri et arrivati poi alla Chiesa in lor nome dedicata furon ricevuti da detto Ill.[ustrissi]mo Baronio in Compagnia di circa altri 20. Cardinali et con belliss.[im]a cerimonia collocati in luogo conveniente et il giorno si celebrò la solennità di d.[ett]i S[S].[an]ti in d.[ett]a Chiesa abbellita dentro et fuori da S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma di belle pitture rappresentanti la vita, et martirio di d.[ett]i gloriosi martiri, et fattovi anco di nuovo tutto l'Altar magg.[io]re et Choro adornato di 4. belliss.[i]me Colonne di mischio Affricano con il suo Ciborio à uso antico la qual Chiesa era una delli 28. titoli antichi che furono al tempo di San Simacho Papa circa l'anni [sic] del Sig.[no]re 499. sendoci intervenuto in questa cerimonia quasi tutto il Popolo di Roma.

Questi S[S].[an]ti Corpi furon trovati nella Chiesa sud.[det]ta di S.[an]to Adriano dall'Ill.[ustrissi]mo Card.[ina]l [Agostino] Cusano suo titolare l'anno [15]89. mentre con molta pietà et religione faceva accomodare l'Altar magg.[io]re di d.[ett]a Chiesa nella quale l'istessa mattina di Dom.[eni]ca N.[ost]ro S:[igno]re andò à fare oratione et à visitare li d.[ett]i S[S].[an]ti Corpi che già erano dissotterrati, et stavano à publica vista per sodisfattione delle divote persone."

181 ***Bosio, 1600, S. 163***

„Quo toto tempore plurima Populus beneficia, per intercessionem ipsae Sanctae Martyris, à Deo optimo, maximo accepit: plurima sunt patrata miracula, cum multi è varijs, gravissimisque morbis, atque aegritudinibus liberati fuerint; quod illi palam gratias agentes professi sunt, & solutorum votorum monumenta testantur."

182 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 688 recto***[107]

„Mercordi. Di Roma li [17] Nov.[em]bre 1599/ f. 689 recto/ Dom.[eni]ca matt.[in]a Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato fece metter fuori in un altare [della Basilica di Santa Cecilia in Trastevere] alla publica vista del popolo Il sacro Corpo di S.[an]ta Cecilia, ma vi fu tanto concorso di gente, che quantunque ci si teneva la guardia de svizzeri in ogni modo, non si poteva tener il popolo à freno onde Il Card.[ina]le fece rimettere Il corpo più/ f. 689 verso/ presto di quelche si era rissoluto, dovendosi poi lunedi pross.[im]o che sarà la festa di d.[ett]a Santa rimettere nel luogo deputato et fatto rifare àpposta sotto l'Altare maggiore."

183 ***Catena, 1712, S. 239-240***

„Il cui corpo [= di Pio V] portato giù in S.[an] Pietro [in Vaticano], fù non solo dal popolo di Roma, che lungamente il pianse, visitato, correndo huomini, e donne à baciargli il

107 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 684, Fußnote 8. Das Datum fehlt, sollte aber angesichts der Tagesangabe der 17. November 1599 sein.

piede. Ma vi concorsero quasi tutti gli habitatori de' paesi circonvicini in quei quattro giorni, che vi stette, ad honorarlo, e per gran divotione vi facean toccar le Corone, & i Rosarij, tagliavangli i panni, e cominciavangli à trarre de' peli della barba, per serbargli à loro divotione, e dubitossi, che non gli strappassero anche le carni; le quali, sì come han riferito coloro, che le maneggiarono, eran mossi, e trattabili, e colorite à punto, come d'huom vivo. Il che dicono esser gran segno di santità. Hora perche non avenisse alcuna lesione al corpo per cotale impeto, fù di mestieri, vi si aggiungesse la guardia d'Alabardieri, e d'altri soldati. E fù posto per ciò nella Cappella di S.[an] Tommaso, dove cavato un piede fuori della ferrata lasciavanlo baciare dalla moltitudine: la quale con ciò gli tagliò delle suole delle scarpe."

184 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 666 recto*[108]

„Sabbato. Di Roma li 6. 9bre 1599 […]/ f. 666 verso/ S.[ua] B.[eatitudine] giovedi sene andò à visitar S.[an]ta Cecilia/ f. 667 recto/ Il cui Corpo sarà lasciato sopra terra fin alla sua festa, et poi con una processione generale si riporrà in un luogo condecente."

185 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 675 recto*[109]

„Mercordi. Di Roma li X. 9bre 1599 […]/ f. 676 recto/ […] Questa matt.[in]a N.[ostro] S.[igno]re è andato, ò per dir meglio è tornato à veder Il sacro Corpo di S.[an]ta Cecilia nella capella della quale ha detto messa, et ciò à richiesta del Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato il quale ha pensato far qualche bella cosa per conto di questa mem.[ori]a et vogliono di più habbia da impetrare/ f. 676 verso/ che il giorno dedicato à questa santa si habbia da far solenniss.[im]o et da guardare."

186 Avviso di Roma*, in: ASV, Segreteria di Stato, Avvisi, 126, nicht numerierte Blätter*

„Di Roma li 13 di 9mbre 1599. Quella mede[si]ma mattina [mercoledì, 10 novembre] S.[ua] S.[anti]tà se ne passò di nuovo à S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] à visitare li corpi santi trova[t]i, come si scrisse[,] accompagnato da 6. Cardinali cioè [Cesare] Baronio[,] [Roberto] Bellarminio[,] [Silvio] Antoniani[,] [Pietro] Aldobrandino[,] San Giorgio [= Cinzio Aldobrandini], et [Giovanni Battista] Deti, et dicono che alli 22. stante, che sarà la festa di Santa Cecilia il suo corpo si mostrarà in publico, et solenemente si transferirà in una Ciboria di uno altare della med.[esim]a chiesa et si riporrà in una Cassa di Ebano, che si fà fare dal Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato come fù scritto."

187 Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma li XIII. di no[vem]bre 1599. Miercordi matta N.[ostro] S.[igno]re acomp.[agna]to da 6. Card.[inali] sene passo a visitar in S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] li S[an]ti corpi di S[an]ti ritrovati in quella Chiesa come già fu scritto & ordino che foss.[e]ro riposti con mag.[nificen]za & honor che si conviene a cose tanto sacre & pretiose & particolar.

108 Quelle unter dem Datum in Pastor, XI, 1927, S. 284, Fußnote 8.

109 Quelle unter dem Datum in Pastor, XI, 1927, S. 284, Fußnote 8.

[men]te che quel di S.[an]ta Cecilia sia messo in una cassa d'argento dentro a quello di Cipresso e di marmo come stava prima."

188 **Avviso di Roma**, ***in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***

„Di Roma li .X. di Novembre 1599 Hà N.[ostro] S.[ignore] ordinato, che al corpo di S.[an]ta Cecilia sia fatta una cassa d'argento massiccio, che importerà 3 mila scudi, per riporvi dentro, et metterla poi dove sarà giudicato meglio. In tanto non manca il Card.[inal] [Paolo Camillo] Sfondrato di spendere senza sparagno in adornare quella Chiesa [di Santa Cecilia in Trastevere], et farvisi vedere spesso, mostrando egli med.[esim]o la d.[ett]a Santa, che tiene chiusa fino al giorno della sua festa, che sarà alli 22 stante, et allhora sarà [foglio successivo] Sarà posta per due di in mezo della med.[esim]a Chiesa in honoratissimo catafalco, et la domenica, che sarà il giorno della vigilia, terrà vespro solenne con la musica del Papa in honore di questa santa, all'intorno della quale non si partirà per quel tempo la guardia degli Svizzeri per ovviare à qualche inconveniente, che sole apportare la moltitudine."

189 ***ASV, Fondo Borghese, serie IV, Nr. 44, c. 479***

„La S.[anti]ta di N.[ostro] S.[igno]re Papa Clemente VIII.o deve dare per la Valuta della Cassa fatta per il Corpo di S.[an]ta Cecilia che pesa libre 250 once 11 et den.[a]ri 15. et per il Calo libre 261 once 5 et d.[ena]ri 3 che vale l'argento à ragione di scudi 10 ½ la libra ---- 2740---

Per l'oro per indorare detta Cassa Ducati novanta, che vagliono à giuli 14 ½ il Ducato in scudi di m.[one]ta --- 130.50

Per la Manifattura della detta Cassa, come si vede per la stima fatta da M.[aest]ro Stefano Martini et Dom.[eni]co Righi a scudi sei per libra, che in tutto sommano--- 1506--

E per il Raso della fodera fatta alla detta Cassa et fondo e Cuperchio, Canne tre Cremisino, che vale à scudi 5 b.[aiocchi] 40 la Canna --- 16.20

Scudi 4392.70"

190 **Avviso di Roma**, ***in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 704 recto***

„Mercordi. Di Roma li 24 Nov.[emb]re 1599. ---[…]/ f. 704 verso/ N.[ostro] S.[igno]re lunedi matt.[in]a giorno della festivita di S.[an]ta Cecilia sene passò co' tutta la Corte et S[S].[igno]ri Car.[dina]li a d.[ett]a Chiesa [di Santa Cecilia in Trastevere] ove tenne capella, essendo stato il giorno dopo pranzo rimesse le reliquie sante al lor luogo, et con tutto che fusse un cattiviss.[issim]o tempo, et continuo co' pioggie in ogni modo ci fu tanto popolo, che si trattava dell Impossibile ad Intrarci."

191 ***BAV, Barb. lat. 2816, „Pauli Alaleonis Diarium à die 15. Augusti 1599 usque ad diem 29. Octobris 1612.", f. 6 recto***

„Feria 3.a die 22 9bris 1599 In festa S[anctae] Ceciliae Virginis, et Martyris Papa cantavit Missam Solemnem in Ecclesia S.[anctae] Ceciliae, et reposuit, ac recondit sub altare Maiori Corpus B.[anctae] Ceciliae cum eadem Capsa lignea ex cipresso in qua fuit

repositum à S.[anc]to Pascali [I] Papa in Capsa argentea expensis Papae laborata infrascriptis Cerimonijs, quod Corpus curiositate Ill:[ustrissi]mi D.[omini] Cardinalis [Pauli Camilli] Sfondrati titularis dictae Ecclesiae superioribus diebus fecit è loco sub altari maiori in /f. 6 verso/ monetis argenteis intus in Missa omnia alia de more pro ut in alijs Missis Papalibus, locus pro comoditate Cappellae fuit accomodatus cum contignatione, et sca[be]na pro Illustrissimis D[D].[ominis] Cardinalibus fuerunt sca[be]na Concistorij depicta, sed parata pannis auleis. Corpus Beatae Ceciliae fuit decoratum et ornate collocatum post altare maius ante primas Vesperas ab Ill.[ustrissi]mo et R:[everendissi]mo D.[omino] Cardinali Sfondrato Capsa argentea erat ponderis 251 librarum."

192 **Avviso di Roma**, ***in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***

„Di Roma li 27 9bre 1599 Lunedi mat.[tin]a N.[ostro] S.[igno]re col Sacro Coll.[egi]o tenne cappella solenne nella Chiesa di S.[an]ta Cecilia presso Ripa titolo del Car[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato dove S.[ua] S.[anti]tà disse messa et l'Ill.[ustrissi]mo San Giorgio [= Cinzio Aldobrandini] quale in breve si ordinara da messa cantò per la p.[rim]a volta l'evangelo mà avanti che S.[ua] S.[anti]tà celebrasse benedisse in Sacrestia la cassa di argento che vale 3 mila scudi dove si doveva mettere il corpo di S.[an]ta Cecilia la qual cassa sù continenti fu portata da 4 auditori di rota presso l'altare grande dove stava il sopradetto corpo fattovi portare la matina di bonhora dal d.[ett]o Sfondrato fattasi poi da S.[ua] S.[anti]tà la Comunione con belliss.[im]a cerim.[oni]a fu reposto il sopradetto corpo insieme con la cassa di cipresso dove stava coperto di un richiss.[im]o drappo dentro la detta di argento quale fu poi portata in quella dai Car.[dina]li [Odoardo] Farnese[,] S.[an]ti Quattro [= Giovanni Antonio Facchinetti il giovane][,] [Pietro] Aldob.[randin]o et [Bartolomeo] Cesi come diaconi sotto l'altare mag.[gio]re dove si e fatto un belliss.[im]o Pileo et ivi posatosi S.[ua] S.[anti]tà ordino al Car[dina]l Sfondrato che vi assistesse sempre come fece fin che fosse risanata et accomodata del tutto, finita poi tal cerim.[oni]a et la Capp.[ell]a S.[ua] B.[eatitudi]ne sene tornò per Trastevere al Vaticano accompagnato da molti Car[dina]li et il d.[ett]o Sfondrato con gran splendidezza banchettò alcuni prelati che li fecero Corte."

193 ***Kardinal Francesco Maria del Monte an Großherzog Ferdinando I. de' Medici aus Rom am 27. November 1599, in: ASF, Mediceo del Principato, filza 3760, fol. 1102 recto***

„Ser.[enissi]mo S.[igno]r et P[ad]ron mio Col.[endissi]mo

Lunedi fu Cappella in S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] con concorso grandissimo ancorche fosse maliss.[im]o tempo. N.[ostro] S.[ignore] benedì la Cassa d'argento che va sopra la Cassa di Cipresso dove è il Corpo della Santa, la qual Cassa di argento costa più di quattro mila scudi; poi cantò S.[ua] S.[anti]ta la messa sendo tutto il Collegio apparato, et N.[ostro] S.[ignore] finita la messa celebrata con gran divotione et infinite lagrime, assieme con li diaconi assistenti, mise la Cassa di Cipresso nella Cassa d'argento sotto l'altare maggiore dove stava prima, et ivi si tornerà à murare; et vi mancarono pochissimi Cardinali."

194 ***Bosio, 1600, S. 107***

„Urbanus [I] papa corpus eius auferens cum diaconibus nocte sepelivit eam. Non dedignabantur Sancti illi prisci Pontifices, quibus nulla alia, quam cultus, & gloria Dei cura imminebat, Martyrum, & Confessorum corpora proprijs manibus sepelire; legimus enim Euthychianum Pontificem trecentos, & quadraginta duos Martyres, & Callistum [I] in Coemeterio suo multa Sanctorum corpora sepelisse, […]"

195 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1068, f. 16 recto***

„Di Roma li VIII Genn.[ai]o 1600. Sabb.[at]o […]/ f. 16 verso/ Giovedi matt.[in]a dopo haver S.[ua] S.[anti]tà tenuta capella nella quale S.[ua] B.[eatitudi]ne istessa disse messa sene andò alla chiesa vecchia di S.[an] Pietro [in Vaticano], ove si fece mostrar la lancia, et Il Volto Santo del Sig.[no]re Reliquie, che si conservano in q.[ue]lla Ven. [enerabi]le Basilica, et Il med.[esim]o giorno in San Giovanni [in] Laterano et S.[an]ta Maria maggiore con processioni solennissimi furono riposti nelli lor luoghi soliti le Imagini del S.[antissi]mo Salvatore, et della Beat.[issi]ma Vergine, et è stato una cosa da pensarci, che mentre queste sacrosante Reliquie sono state In publico è stato beniss. [im]o tempo, et sub.[it]o si è guasto che li d.[ett]e Reliquie sono riposte."

196 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1068, f. 786 recto***[110]

„Di Roma li 25. Novembre MDC […]/ f. 787 recto/ Mercordi matt.[in]a sù le X hore Il Papa partendosi à lume di torcie da Palazzo si transferì alla chiesa di S:[an]ta Cecilia [in Trastevere], ove disse messa, passandosene poi di nuovo alle 4. chiese con haver lodato molto l'Ill:[ustrissi]mo Card.[ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato, che come Titolare di detta chiesa hà speso nella restauratione di essa, et habilimento [= abbellimento] oltre m/25 scudi, havendo anch'animo di voler gliene spendere dell'altri per magg.[io]r decoro".

197 ***Fanucci, 1601, S. 295***

„Nell'anno 1599 sotto il Pontificato di Clemente VIII. volendo l'Illustriss.[imo] Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato restaurare questa Chiesa [di Santa Cecilia in Trastevere], quale è suo titolo si è trovato il corpo di detta S.[anta] Vergine integro in mezo a due Santi Vescovi nella muraglia del maggior Altare postovi, o fattovi porre dal sopradetto Papa Pascale [I]. Et esso Cardinale non solo ha ristaurata detta Chiesa, ma l'ha quasi fatta di nuovo, & ornata di belle dipenture, & infiniti altri ornamenti, con grandissima spesa, & vi mantiene continovamente 4 Cappellani per il culto divino, & continovamente giorno, e notte trenta lampade accese."

198 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4202, f. 11 recto***

„1600. Il Card.[inal]e [Paolo Camillo] Sfondrati Titolare ottenne dal Popolo Romano che ogn'anno si presentasse un Calice alla sud.[dett]a Chiesa --- To.[mo] 50. p.[agina] 53./ f. 12 recto/ 1600. 5., e 9. Decembre = Decreto della Sag.[r]a Congregazione Concistoriale, che il Popolo Romano presenti ogn'anno alla Chiesa di S.[anta] Cecilia nel giorno della

110 Angezeigt bereits teilweise in Rossi, 1934, S. 324 und publiziert in leicht abweichender Form in Gallagher, 1999, S. 313, Fußnote 51.

Festa della medesima Santa un Calice di argento del valore di scudi 30. --- To.[mo] 56. pag.[ina] 27."

199 ***ASR, Santa Cecilia, Akte 4092, Faszikel 5,*** **Libro de' mandati dell'anno 1605 cominciando alli 2 di Agosto.** ***Alle Einträge dieses Faszikels sind nicht numeriert***

a. M.[ol]to Mag.[nifi]ci S[S].[igno]ri Herrera et Costa vi piacerà pagare à M.[aestr]o Lorenzo scarpellino alla Colonna Traiana scudi Cento di Moneta à Giulij 10. per scudo quali sono à buon conto di quello importa una Balaustrata che hà dà fare nella Chiesa di S.[an]ta Agnese, et con sua ricevuta gl[i]eli farò buoni. Dà S.[an]ta Agnese li 7. 8bre 1605 --------- 100.

b. M.[ol]to Mag.[nifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a et Costa. Vi piacerà di pag.[a]re à M.[aestr]o Bart.[olome]o Brandini scudi settanta di m.[one]ta da pagarsi all'indorat.[o]re che hà indorato li Granati à S.[an]ta Agnese à ragione di scudi dieci l'uno, et per saldo et final pag.[amen]to di quanto può pretend.[e]re da noi, che pigliand.[o]ne ric.[evu]ta Di Casa ali 10 Marzo 1606 --------70-

c. M.[ol]to Mag.[nifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a et Costa. Vi piacerà di pag.[a]re a Horatio Censore Gettat.[o]re Cammerale scudi settantacinq.[ue] di Moneta quali per fattura di dieci Granati alla balaustrata di S.[an]ta Agnese et per saldo et final pag.[amen]to di quanto può pretend.[e]re da noi. che pigliand.[o]ne ric.[evu]ta Di Casa ali 20 Marzo 1606 ----75-[111]

d. Dato à M.[aest]ro Guido Pittore per il quadro di Santa Cecilia scudi vinticinq.[ue] 25.[112]

e. Ill.[ustrissi]mi S[S].[igno]ri Provisori del Monte della Pietà. Saranno contenti di pag.[a]re à D.[on] Pietr'Antonio Boschetti n[ost]ro Cappell.[a]no scudi ottanta di m.[one]ta per mandarli poi al Cav.[alie]re Vanni à Siena per il prezzo di doi quadri, et per saldo et final pagam.[en]to. Che pigliand.[o]ne ric.[evu]ta Di casa à 19. Maggio 1607 ----80:"

200 **Avviso di Roma,** ***in: BAV, Urb. lat. 1070, f. 679 recto***[113]

„--- Di Roma li 20. Novembre 1602 --- Mercordi. [...]/ f. 682 recto/ [...] Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato haveva acconcio la chiesa di S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] co' tanti adornamenti, che non si può dir di più, havendo fatto far la sua sepoltura a' piedi di quella della S[an]ta: Hora ha mutato la forma et il modello, perche ha trasportato altrove, però nella med.[esim]a chiesa d.[ett]a sua sepoltura et fatto fare un'altare ò chiesola sotterranea dove vuole far trasportar Il Corpo di d.[ett]a Santa, con le altre Reliquie de SS.[an]ti che sono in d.[ett]a Chiesa, accomodati tutti insieme nel modo che sene diede relat.[ion]e à suo tempo, et per questo/ f. 682 verso/ Venerdi in d.[ett]a Chiesa si fara una generale processione per far la trasportazione de d.[ett]e sante Reliquie, et si scriverà accadendoci novità alcuna."

---

111 Erwähnt in Nava Cellini, 1969, S. 39, Fußnote 15.

112 Erwähnt in Nava Cellini, 1969, S. 41, Fußnote 39.

113 Publiziert mit einigen Varianten in Rossi, 1935, S. 34.

201 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1070, f. 683 recto*

„Di Roma li 23. di Novembre 1602 ---[…]/ f. 686 verso/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato fece far hieri la process.[ion]e et la traslat.[ion]e delle Reliquie de S.[an]ti con molto concorso di popolo et divot.[io]ne".

202 *Giovenale, 1902, S. 660*

„In quella circostanza fu spezzata e tolta la *fenestella confessionis* del ciborio di Arnolfo e fu praticato innanzi al sepolcro un'ambulacro rettilineo largo appena m. 1, 50 lungo quanto è larga la chiesa. Le pareti di questa cripta lo Sfondrato [= Paolo Camillo Sfondrato] fece decorare con pitture e vi collocò tre altarini uno avanti il sepolcro e due alle estremità dell'ambulacro. Le mense di questi altari, grossi lastroni di marmo, erano sostenute da tazze di marmo che racchiudevano sante reliquie. Un quarto altare collocò nell'ambulacro al posto dove dovette antecedentemente essere quello di Gregorio VII."

203 *Redaktion des* Cosmos catholicus*, 1902, S. 672*

„Sotto l'altare maggiore era il sepolcro dei Martiri, ossia una stanza di forma pressoché cubica, chiusa per ogni lato. Avanti a questo sepolcro era una cripta rettilinea o corridoio largo m. 1.50 alto 2.30 e tanto lungo quanto è larga la navata maggiore della chiesa soprapposta. Dietro al sepolcro era una cripta semianulare secondante la curva dell'abside. Ad ambedue le cripte si discendeva mediante due rampe, che avevano origine nel fondo delle navatelle laterali. La seconda cripta di origine medioevale era decorata nelle pareti con lastre provenienti dalle catacombe e nel soffitto da pitture assai mediocri eseguite sotto il cardinale [Karl August von] Reisach ed imitanti la decorazione cemeteriale. La cripta rettangolare poi, sebbene risalisse soltanto al 1599, era ugualmente povera, ma più consunta ne era la decorazione. La mancanza d'aria infatti e le infiltrazioni dei terrapieni circostanti avevano coperto di muffa le pareti e il soffitto, distruggendo le pitture con le quali il Raisach aveva sostituito quelle dello Sfondrato. L'umidità in questa cripta era tanta, da rendere pressoché impossibile l'officiatura."

204 *Anonym, „Relacion de los cardenales", datiert 1604, London, British Library, Additional Manuscripts, 28 463, f. 190 recto*[114]

„Santacicilia [= Paolo Camillo Sfondrato] nipote di Gregorio XIIII confessa di seguitare gl'oblighi del Zio col Re catolico ma nelli conclavi passati ha mostrato pochissima inclinatione con alcuni buoni sugetti di Spagna e il conservarsi per amorevoli piu card.[ina]li della fattione francese, fa molto dubitare della constantia sua, nel resto è homo di bone lettere, professa una vita retirata e molto esemplare, ha fatto grandissime elemosine e la molta spesa a S.[an]ta Cicilia [in Trastevere] suo titolo gl'ha dato non poca reputatione, vive mal sodisfatto di questi tempi con poca famiglia con manco suppelletile, e professa quanto gl'avanza, dare per amor de Dio, e nelle occassioni mostrera sempre di concorrere dove lo spingera la conscienza, […]"

114 F. 272 verso nennt die beigebundene Kopie des Dokuments „Relacion de los cardenales que avia en Roma por el año 1604. De una persona inteligente."

205 ***Ugurgieri Azzolini, 1649, I, S. 86-87***

„Nell'anno 1600. Papa Clemente lo [= Camillo Borghese] deputò insieme con il Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato ad estirpare, ò convertire gli Heretici, che a Roma concorrevano, e nel solo mese di Luglio, nel quale egli fù deputato, cinquanta Heretici abiurarono le Sette loro, e si convertirono alla Fede Cattolica."

206 ***Clemens VIII. zitiert nach Zuccari, 1984, S. 31***

„Tutti i Christiani [...] et gli Heretici nostri nemici, stanno continuamente guardando le nostre attioni, dove, se il clero, e Popolo Romano sarà riformato, chiuderà loro la bocca, e tutte le nationi, et Genti forestiere, verranno qui volentieri à Roma, non tanto per vedere le Reliquie dell'Antichità de Romani [...] ò vero la Maestà del Pontefice Romano [...] quanto per imparare dal Clero e Popolo di quella, buoni e santi costumi, sincerità e purità di vita, et una vera Regola, et norma del viver Cristiano."

207 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert***

„Di Roma li 27 di Giugno 1597 [...] Il Concistoro tenuto lunedi fu lunghiss.[im]o per le aud.[ienz]e et per la relatione che fece il Cardinal [Enrico] Caetano della sua legatione [in Polonia] come per una lunga esortatione che fece la S.[anti]ta Sua et Indizione del S.[an]to Giubileo che intende di pubblicare accio si preghi Iddio per la pace della quale cominciava haverne qualche speranza tra Francia et Spagna et con questo prese occ.[asio]ne di avvertir tutti et particolarmente li Cardinali a vivere honestamente et il simile procurare dalle famiglie loro et a non tener genti che diano scandalo si come di haver ciascuno Cura particolare delle chiese et massime delli titoli che hanno et imitar l'esempio di questi che con tanta lor spesa ma con maggior Gloria li vanno restaurando raccontando alcune cosette poco degne che haveva trovate con suo grand.[issi]mo dispiacere."

208 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 207 recto***[115]

„Di Roma li 3 Aprile 1599. [...]/ f. 209 verso/ Il Card.[ina]l [Pietro] Aldobrandino ha fatto comprar alquante case contigue et intorno la chiesa di S.[an] Nicolò in carcere suo titolo, dissegnando S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma farle fare una bella piazza avanti, et qualche bella fabrica et di già ha cominciato, et in persona ci fu S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma l'altra sera."

209 ***Bartolomeo Zucchi an Paolo Camillo Sfondrato aus Rom nach Mailand am 4. März 1589, in: Zucchi, I, 1599, S. 58 recto-verso***

„Perche infin'hieri l'altro si spedirono corrieri per coteste, e per altre parti, avanti il ricever di questa havrà V.[ostra] S.[ignoria] Illustrissima in Milano la novella de la morte del gran Cardinal [Alessandro] Farnese, che per un'improviso accidente passò à miglior vita.

115 Zitiert in leicht variierter Form in Rossi, 1934, S. 40.

È egli stato da un pezzo in quà mal trattato da le sue gotte; ad ogni modo credevasi che per qualche tempo ancora havesse da rimaner con noi, per non apportar tal iattura à la Republica Christiana, perdita à questo sacro Collegio, danno à' poveri, e scemamento di splendore, e di magnificenza à questa città, la quale restata priva di sì chiaro lume, Iddio sà quando sia per essere illustrata da un'altro simile. Hà la morte di questo Signore in maniera addolorati tutti, che non vi è parte, che non sia piena di lagrime, e di singolti.

Al che aggiunto il veder per ogni canto scorrer genti pallide, e soprapresse da soverchia mestitia, muove le stesse pietre à compassione, non che gli huomini, e quegli specialmente, che vissero sotto l'ombra di questo Illustrissimo, e ricevettero/ S. 58 verso/ e favori, e benefici; che furono infiniti: percioche chi fù mai, che'l richiedesse di gratia, che non l'ottenesse? Chi posto in bisogno, che non fosse sovvenuto? Non vi è ancor luogo, ove non appaia grandezza, ove non risorga generosità di questo generossissimo Principe. Innumerabili sono le opere, ch'egli hà fatte, & innumerabili eran quelle, che stavano per uscire.

Quante chiese si vedono riparate da lui? Quante adornate? Quante edificate del tutto? Ma questo non è il proprio luogo di spiegar le lodi del Cardinale, nè io m'arrischierei di mettermi à così alta impresa, che merita più chiari inchiostri, e più fin dicitore. [...] Fù il suo corpo portato, e sepellito ne la Chiesa di Giesù da esso insin da' fondamenti edificata. [...] Di Roma à' 4. di Marzo 1589."

210 ***Felici, 1587, S. 80-81***

„[...] in altre case di quella materiale Gierusalemme, che questa spirituale ci figurava, la quale da lei trasse l'origine in Roma, che della Chiesa è capo, fu poscia conosciuto per vero Redentore, con altri miracoli in casa di Cecilia, di Agnese, di Prassede, di Paola, di Pontiana [= Pudenziana], & di Sabina, & di tante altre, le cui habitationi furono à Dio dedicate per memoria de Beneficij, che da lui ricevuti havevano, ò le persone particolari, ò le particolari famiglie, & dove ò per questi Beneficij, che il Popolo à se ascriva, ò per altri, che con questi mezzi habbi ottenuto, si fanno le Stationi, percioche venendo al particolare de luoghi, nelle Chiese à Dio dedicate sotto il titolo de suoi Santi, si conviene principalmente, et unitamente da Christiani render lode à Dio conforme à quello, ch'è scritto. Laus eius in Ecclesia Sanctorum,[116] che se ben questo detto principalmente s'intende della Chiesa Santa spirituale, percioche fuori di quella, & nella Chiesa de malignanti non si loda veramente Iddio, nondimeno, & delle fabriche materiali al culto divino dedicate in honore de suoi Santi, & da veri Christiani devotamente visitate, si può parimente intendere, benche molti Heretici contrariando a' Cattolici negano le Chiese, le profanano, et il sant'uso di salmeggiare, di orare, et di sacrificare in quelle, si sforzano di abolire, non volendo aprir gl'occhi alla vera intelligenza delle Scritture sacre, che le Chiese ci propongono, non volendo conferire all'autorità della catholica Madre, che le ci commanda, non volendo consentire alla ragione, che le ci conferma, et perciò di loro, che Santi non sono, non parla il Profeta, mà di quelli, che honorano le Chiese, dice. Laus eius in Ecclesia Sanctorum.[117]"

116 Psalm 149, 1. Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 952: „Cantate Domino canticum novum laus eius in ecclesia sanctorum".

117 Psalm 149, 1. Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 952: „Cantate Domino canticum novum laus eius in ecclesia sanctorum".

211 ***Felici, 1587, S. 109-111***

„Percioche talhora per una particolar affettione, ch'essi [= i Pontefici] verso quella Chiesa havevano, nella quale fossero stati ò Monaci, ò Preti, ò della quale havessero il titolo di Cardinale havuto; non solamente si sforzavano di ampliar le magnifiche fabriche, ornarle di vaghe pitture, & arriccirle di molti Doni; ma studiavano ancora di farle frequentare dal popolo per questa via, concedendo à certi tempi larghe indulgenze à coloro, che quivi divotamente venissero ad essercitare in quelle opere di pietà, che tanto necessarie sono alla salute nostra. Questo istesso facevano talvolta, quando ò per voto, ò per sola divotione posti si fossero à riparar qualche Chiesa, che se ne fosse per l'antichità, ò per altro accidente andata in rovina, o à convertir alcun tempio od altro edificio de' Gentili, in uso del vero culto di Dio, ò pur' ancho ad eriger qualche Chiesa di nuovo sotto'l nome d'un Santo, di cui molto divoti fossero stati: percioche s'ingegnavano à più potere per edificatione, & salute dell'anime, di ornare, ingrandire, arricchire queste Chiese di Doni spirituali.

N'erano richiesti sovente con molti prieghi da quei Religiosi, che nella Chiesa, ove posti erano alla cura dell'anime, vedevano la fabrica del tutto andarne in rovina, se non si soccorreva per questa via al lor bisogno, essendo essi impotenti à tanta spesa. Onde inchinando i Pontefici alle lor giuste domande, à quelle persone l'indulgenza concedevano, che quelle chiese devotamente visitando fra certo tempo, ò qualch'altra opera pia facendo, secondo, che disponeva la bolla, qualch'elemosina porgevano per la riparatione di quella fabrica, ò per lo mantenimento de gli Hospitali à quelle chiese congiunti."

212 ***Buoninsegni,*** *Traslazione, 1589, S. 3*

„Ma al presente vediamo in questa città di Fiorenza, Averardo, e Antonio Salviati, mossi da divina ispirazione havere honorato il corpo, e le reliquie di Sant'Antonino [Pierozzi], de l'ordine de predicatori, assunto à essere Arcivescovo di Firenze con magnificenza degna non di gentil'huomini privati, ma di principi ben grandi. Perche hanno edificato una cappella nobilissima, e bellissima nella chiesa di S.[an] Marco di dett'ordine, per trasportarvi le sue ossa, […]"

213 ***Baronio, IV, 1593, unpaginierte Vorrede*** **(*S. II*)**[118]

„Deserta a saeculo aedifices, ruinas antiquas erigas, et dissipatas civitates instaures, ipsas nempe Ecclesias ad fidem restituas iam ab impietate prostratas. Maiore vero perfunditur gaudio, cum tantae erigendae molis iacta iam videat fundamenta, & optata diu surgere moenia a terra, erigique super bases suas ingentes columnas, dum ad summos honores optimos quosque provehis. Accedit ad laetititae cumulum, quod aspiciat diu extorrem restitui Ecclesiasticam disciplinam, vigilare morum censuram, reviviscere sui observantia leges, sacrosque canones pristino nitore florescere, cohiberi improborum audaciam, postliminio revocari exulem probitatem, sacrarumque rerum scientiam excoli vehementius."

118 Teilweise zitiert in Campanelli, 1985, S. 393, Fußnote 31.

214 ***Baronio* (Annales*, XI*) *zitiert nach Herz, 1988, S. 594, Fußnote 31***
„Porro eamdem ipsa nimia vetustate collapsam, penitusque inaccessam atque desertam, ob idque e numero Titulorum expunctam a Sixto V. Pontifice, Clemens Papa VIII. Ecclesiasticarum antiquitatum tenacissimus custos & conservator ipsam restiturus in Titulum, in veterem formam extruendam atque exornandam curavit: quo etiam nomine illi potissimum ei bene precantur, qui antiquam loci nobilitatem non ignorant."

215 ***Baronio* (Annales*, VII*) *zitiert nach Scala, 1985, S. 267-268, Fußnote 30***
„Intelligis, lector, quam praestaret hoc saeculo cultus sacrarum reliquiarium, cum pro magno munere maximi Principes peterent & acciperent non ex carne, vel ossibus, aut aliis; sed velum, quod ad secundum foramen demissum in sepulcrum Apostolorum, virtutem inde contraheret haud exiguam. Audis, inquam, quis esset Fidelium ardor ex universo Christiano orbe legationes Romam mittentium, ut vela apposita Apostolorum sepulcris (quae sanctuaria dici consuerunt) acciperent, ex quibus eorumdem Apostolorum virtutem in signis edendis haurirent."

216 ***Baronio* (Annales*, II*) *zitiert nach Zen, 1985, S. 293, Fußnote 3***
„Cum autem hoc tempore, omni ex parte persecutione cessante, Dei Ecclesiam tranquille ageret [...] et illustrare aedificiis pro viribus studuerunt, hinc factum, ut (quod habet liber de Romanis Pontificibus) Fabianus Papa multa aedificia in coemeterio iusserit. Quae enim subtus terram latebant in cryptis arenariis sepulchra sanctorum martyrum, erectis desuper aedificiis reddita sunt clara atque conspicua, Christianorumque usui opportuna, qui ex more eadem coemeteria, ut orarent, frequenter adire solerent."

217 ***Baronio* (Annales*, V*) *zitiert nach Zen, 1985, S. 295, Fußnote 11***
„Sed per rogatum eius [Sixti] Valentinianus Augustus fecit imaginem auream cum duodecim portis et Salvatore, gemmis pretiosis ornatam; quam voti gratia super Confessionem beati Petri Apostoli posuit, et a tunc usque hactenus apud nos ab omnibus Fidelibus venerantur."

218 ***Costantino Gaetani zitiert nach Frutaz, 1969, S. 71-72***
„Havendo l'illustrissimo et reverendissimo signore cardinale di santa Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] doppo l'assunzione al pontificato di Leone XI, che sia in cielo, presa a restaurare, et ornare la chiesa della gloriosa santa Agnese vergine et martire nella via numentana, come di un avvocata, et protettrice sua, alla quale sin da[i] primi anni haveva doppo santa Cecilia portato particolarissima divotione, et riverenza, et ardendo di desiderio di vedere il suo santo corpo, qual sapeva, come s'intenderà più a basso, et per quello rifferisce santo Ambrosio nella sua vita, et Anastasio bibliotecario in quella di Honorio primo, et di altri pontefici tutti quelli che hanno scritto di questa chiesa, oltre un antichissima, et continuata traddizione, esser statto posto in questo luogo, et vicino a lei santa Emerentiana sua collattanea, ne esservi memoria in contrario in tanti, e tanti centinaia d'anni, che detto corpo fusse stato levato, anzi trovando che molti papi con gran riverenza, et magnificienza havevano adornato il suo santo sepolcro, come ne

fanno larghissima fede le autorità, che in questo libro si adducono, con questa sicurezza dunque, et desiderio insieme, et per eccitare anco tanto più la divozione del populo verso questa santa come ne haveva visto simile effetto nell'essersi scoperto pochi anni prima il corpo di santa Cecilia, si risolse essendo in santa Agnese la sera delli 7. d'ottobre del presente anno 1605. in venerdì di andarsene in detta chiesa […] et riconoscere l'altar maggiore […]"

219 Avviso di Roma, *in: ASV, Avvisi, 1, f. 27 recto*

„Di Roma 25. Maggio 1605. […]/ f. 29 recto/ Non volendo [= havendo] come dicono voluto il Card.[ina]l S.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] accetar il Carico di Vicario, che haveva il Papa, S.[ua] S.[anti]ta hà fatto breve al Card.[ina]l [Girolamo] Panfilio [= Pamphilj], che gli mandò sabb.[at]o sera, stando hora d.[ett]o S.[an]ta Cecilia occupatiss.[im]o nella restauratt.[ion]e della Chiesa di S.[ant']Agnese, che hebbe in cura da Leone [XI] sendole restato il carico senz'altro assignam.[en]to, che gli voleva dar S.[ua] S.[anti]ta di 500 scudi al mese."

220 Avviso di Roma, *in: ASV, Avvisi, 1, f. 198 recto*

„Di Roma li 23. Nov.[embr]e 1605/ f. 198 verso/ Il Card.[inal] S.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] hà mostrato quanto sia l'aff.[ett]o et devott.[ion]e verso di quella chiesa suo tit.[ol]o poiche semi vivo per tre ò 4 ter.[mi]ni di febre che hà passato senza essersene fin hora liberato olt.[r]e all'haver digiunato la sua vigilia in pane et acqua hà voluto intervenirci personalm.[en]te alla festa che corse heri, dove fù veduto concorso grand.[issi]mo si per la devott.[ion]e di quella S.[an]ta, come per la vaghezza di tanti adornam.[en]ti fatti, et che vi fa del continuo olt.[r]e alle rare musiche, havendo anche l'Amb.[asciato]r di Spagna [Juan Fernandez Pacheco] fatta la sua funt.[ion]e solita di visitar d.[ett]o luogo, et lasciarvi 44 doble di elemosina per mem.[ori]a che nacque in quel giorno, olt.[r]e tanti anni sono, che però la digiuna, et festeggia con non poca devott.[ion]e."

221 *BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 64 recto*

„MDCIII. Ottobre. Venne in Roma l'Ill[ustrissi]mo ed Ecc[ellentissi]mo S.[igno]r Giovan[ni] Fernando Pachieco Marchese de Vigliena e Duca di Scalona e Ambasciatore del Re di Spagna [= Juan Fernandez Pacheco]. L'Ill[ustrissi]mo nostro S.[igno]r Card.[inal] [Paolo Camillo Sfondrato] lo andò a visitare e lo trovò devotissimo di S.[anta] Cecilia. Ai 22. Nov.[embr]e giorno della festa detto Prencipe venne a visitarla. Il Card.[inal]e sudd.[ett]o di sua mano lo comunicò, dopo gli mostrò le grotte sotto l'altare maggiore dal che prese tanta consolazione, che non ne sapeva partire. Donò in quel giorno una profumiera d'oro con buona quantità di profumo stupendo.

Non era meno divota di S.[anta] Cecilia l'Ill[ustrissi]ma S.[igno]ra Ambasciatrice sua consorte, quale stava di giorno in giorno per partorire. Non pote venire anch'essa, ma ne fece fare le scuse con le madri. Alli 7. di decembre partorì una pupa e mandò dalla M[ad]re Badessa per un Agnus Dei da tenere addosso alla figliuola in onore di S.[anta] Cecilia. Non potea la Badessa mandarlo avendo ordine espresso dal Card.[inale] di non donare cosa alcuna. Ma in quel giorno venne il Card.[inal]e il quale sentito ciò se ne

contentò e ne furono fatti due con bellissima borsetta e la sera stessa li mandò al Card.[inal]e quale a nome della Badessa li mandò all'Imbasciatrice. La notte di Natale volle d.[ett]a S.[igno]ra udire tre messe stando scomoda e scalza. Le venne una grandissima febre, che le durò fino alla morte. Furono dalle Religioni fatte molte orazioni e il Card.[inal]e volle che a S.[anta] Cecilia si mettessero le quarant'ore. A 6. Gen.[nai]o 1604. Fu battezata la sudd.[ett]a Pupa in S.[anta] Cecilia e la tenne il Card.[inal] [Odoardo] Farnese e le fu messo il nome di Cecilia.

La notte seguente circa le tre o quattr'ore la S.[igno]ra Imbasciatrice morì e la mattina a bon ora il Card.[inal]e mandò ad accomodare la stanza sotto il coro parandola di negro con un'altare con croce ed ivi mise il cadavere. Tutti gli altari erano parati di nero con lumi accesi. Il Card.[inal] volle che si sonasse a morto dalle 23. ore fino alle ore due, che il corpo arrivò in Chiesa in una cassa coperta di velluto nero con una croce bianca accompagnato da quattro matrone che piangevano dirottamente e molti spagnoli con lumi accesi/ f. 65 recto/ accesi [sic]. Fu posato in mezzo la chiesa. Fu detto un notturno con le laudi in musica. Poi fu posto in detta stanza serrata con due chiavi e alla porta eravi una bellissima portiera di velluto negro coll'armi di ambedue. Il giorno dell'ottava della morte fu fatto un bel catafalco e cantata una bella musica. La messa fu cantata da un Vescovo. Il Card.[inal] [Odoardo] Farnese e l'Ambasciatore vi furono presenti[,] ma vestiti di sacco per non essere conosciuti.

Il Carnevale seguente l'Ambasciadore regalò le Madri di molte galline d'India, galline pasticci e altre vivande delle quali cose si fece il pranzo l'ultima dom[eni]ca di Carnevale. Il P.[adre] D.[on] Giuseppe [Minnetti] Confessore comandò a D.[onna] Domitilla Casmedi giovane di molto spirito e bontà che mentre le Madri mangiavano stesse ginocchio nel mezzo e parlasse delle pene dell'Inferno e Purgatorio, e del refrigierio che bramano[.] Fece q[ue]sta azione si bene e con tante lagrime che le monache lasciarono di mangiare e accompagnarono lei col pianto, e le vivande si dettero in elemosina a poveri. Il Lunedì di Carnevale il Card.[inale,] l'Imb.[asciato]re e due sue picciole figliuole vennero a visitare la chiesa e le Monache, le quali dimandarono al padre che mettesse in mon.[asteri]o loro quelle Signorine[.] Rispose che le voleva mandare in Spagna, ma che prometteva di darci la S[igno]ra Cecilia quando fosse di età di poter stare in Mon.[asteri]o[.] Il novembre 1604. nell'ottava de morti l'Ambasciadore fece l'esequie all'Imbasciatrice sua consorte con grande magnificenza. Fu cantata la messa da un Vescovo; la musica fu bellissimo. il sermone bellissimo pure fu detto dal P.[adre] Fr.[ate] Pietro Scalzo [= Jerónimo de Villagrassa, *in religione* Pietro della Madre di Dio]. Il Card.[inal] fece stare degli uomini con acqua sopra il tetto per timore che i tanti lumi attacassero fuoco alli travi della Chiesa. L'Amb.[asciato]e spesso veniva con due servitori e vestito col sacco a visitare la chiesa e a vedere il corpo della consorte.

L'anno 1606. ritornò in Spagna e vi trasportò il corpo della sua amata consorte. Donò alla Chiesa la portiera di velluto negro ed un'altro panno di velluto, che/ f. 66 recto/ che stava sopra la cassa. Nel tempo che stette in Roma donò due profumiere d'oro un vaso indorato che ora tiene la reliquia di S.[ant']Agnese, donò una Lampada di argento che arde avanti il corpo di S.[anta] Cecilia di continuo e Ñ 200. per mantenerla, donò la cassa di piombo dove era stato il corpo dell'Imbasciatrice. Tutte le feste di S.[anta] Cecilia regalava le monache mandando molte cose da mangiare = Croniche."

222 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 605 verso*
„Di Roma li 29. d.[ett]o [ottobre 1605] […] Il Card.[ina]le Santa Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] fà fabricare un Monast.[eri]o di Monaci à Tivoli, e per vederlo è partito di quà à quella volta il Card.[ina]l [Pierre de] Gondi."

223 Avviso di Roma, *in: ASV, Avvisi, 1, f. 130 recto*
„Alli X. d.[ett]o [= settembre 1605]/ f. 131 recto/ […] Il Card.[ina]l S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] tornò da Tivoli per poco, poiche visto la fabrica, che va seguitando à S.[ant']Agnese [fuori le mura], et banchettato martedi dal/ f. 131 verso/ Card.[ina]l [Flaminio] Platta [= Piatti], col Card.[ina]l [Ottavio] Acquaviva [d'Aragona il vecchio], [Ottaviano] Paravicino, et [Odoardo] Farnese tornò di nuovo à Tivoli, havendo l'Amb.[asciato]r di Spag.[n]a [Juan Fernandez Pacheco] tratto à longo con S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma che per quello S.[ua] E.[ccellenza] si transferì à S.[ant']Agnese."

224 *Gaetani in Frutaz, 1969, S. 80*
„Hora avendo visto il signore cardinale di haver trovato questi due pretiosisimi corpi, et convenendo anchora per ornamento dell'altra chiesa di santa Costanza rimover l'altare che stava troppo vicino al vaso di porfido chiamato dal volgo le sepoltura di Bacco per metterlo nel mezzo della chiesa, si risolse di cerchar anco li corpi di detta santa Costanza et di Attica, et di Artemia, che per una anticha lapide di Alessandro IV. apparisce con altre reliquie de santi esservi stati posti dal medesimo pontefice da che fù detta chiesa dedicata l'anno 1256."

225 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 557 recto*[119]
„Roma 12. Ott.[ob]re 1605. Mercordj. […]/ f. 557 verso/ Sab.[at]o sera tornò in Roma dalla S.[antissi]ma Madonna di Loreto Il Principe [di Venafro, Michele Damasceni] Peretti, et la sera precedente da Tivoli Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato che si fermo à S.[an]ta Agnese [fuori le mura] fino à lunedi matt.[in]a per vedere la fabrica, che fa fare in quella chiesa, dove lunedi sera vi arrivò anco in carrozza S.[ua] B.[eatitudi]ne".

226 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 619 recto*
„Sabbato 19. Nov.[emb]re [1]605 Roma […]/ f. 620 recto/ […] Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato per esser stato continuam.[en]te di notte et di giorno in S.[an]ta Agnese mass.[imament]e dopo Il trovato de Corpi santi scritti si ha preso una buona infermità co' febre, ma hora dicono la/ f. 620 verso/ passi meglio sendo il suo male stato di febre catarrale."

227 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 597 recto*[120]
„Roma 5. 9bre [1]605. Sabb.[at]o […]/ f. 597 verso/ […] Faceva Leone XI.o far una belliss.[im]a fabrica nella chiesa di S.[an]ta Agnese fuori delle muraglia di Roma quando era Card.[ina]le la q.[u]al fabrica l'hebbe poi che fu fatto Papa Il Card.[ina]le [Paolo

119 Teilweise publiziert in Orbaan, 1920, S. 64.

120 Teilweise publiziert in Orbaan, 1920, S. 64 und in Frutaz, 2001, S. 82.

Camillo] Sfondrato, il quale veram.[en]te ci ha speso, et hora spendera molto [di] più, et anco più volentieri, poiche è stato in d.[ett]a chiesa trovato il corpo di d.[ett]a Santa senza capo, il quale si conserva nel Sancta Sanctorum Lateranense essendo d.[ett]a Santa stata trovata con altri/ f. 598 recto/ quattro corpi de Santi, fra quali sono fin hora stati riconosciuti li corpi di S.[an]ta Emerentiana, et di S.[an]ta Costanza, onde il d.[ett] o Card.[ina]le ne sente tanta allegrezza, et divotione, che giorno et notte sene sta in d.[ett]a Chiesa, con opinione vorra farci una più solenne fabrica, che non si faceva et che anco voglia lassarla et provederle di qualche Intrata, con opinione cercharà di risegnarle qualche buona Abbatia delle sue et N.[ostro] S.[igno]re condescendera facilm.[en]te à fargliene la gratia, poiche la Vigna di S.[ua] S.[anti]tà è da quelle parti, et havrà caro si nobiliti quel paese […]"

228 Avviso di Roma, *in: ASV, Avvisi, 1, f. 198 recto*
„Di Roma li 23. Nov.[embr]e 1605 […]/ f. 198 verso/ Il med.[esim]o S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato], che hebbe la protett.[ion]e di S.[ant']Agnese fuor delle mura da Leone XI., vi hà scoperto ultimam.[en]te il corpo della med.[esim]a S.[an]ta, et quello di S.[an]ta Costanza, con alt.[r]e devotiss.[im]e reliquie, onde inanimito tanto più alla/ f. 199 recto/ restauratt.[ion]e di quel luogo vi hà aggiunto nuovi lavoratori per ridurlo di nuovo habitabile, et più commodo, che fusse anticamente, con animo, che non volendovi andar ad habitare li Can.[oni]ci regolari detti scopetti de quali è Comenda di mettervi altri religiosi et condurrendosi un capo d'acqua sarà deliciosiss.[im]o".

229 Avviso di Roma, *in: ASV, Avvisi, 3, f. 1 recto*
„Di Roma li 27. Genn.[ai]o 1607. […] Dom.[eni]ca mattina festa di Sant'Agnese il Car[dina]le Santa Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] si transferi grandemente à quella chiesa fuori della città sendone Protettore, et intervenne alla messa cantata con bellissime musiche, sendovi il giorno andati molti Car[dina]li et altra nobiltà, con grand.[issi]mo concorso, si per l'indulgenza plenaria, et per esser belliss.[im]a giornata, anzi allettati dalle/ f. 1 verso/ continue restauratt.[io]ni che ci va facendo il med.[esimo] Santa Cecilia con molta spesa."

230 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1078, II, f. 524 verso*[121]
„Di Roma li X luglio [1610]. […]/ f. 524 recto/ La Chiesa di Cremona rinuntiata dal Card. [ina]l [Paolo Camillo] Sfondrato s'è data à Mons.[igno]r [Giovanni Battista] Brivio Milanese, al quale resta[no] solam.[en]te 3 mila scudi d'entrata per haverne d.[ett]o Card.[ina]le sopra 5 mila di pens.[ion]e, et altretanti il Card.[ina]l [Scipione] Borghese."

231 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1078, II, f. 491 recto*[122]
„Di Roma li 10 luglio 1610 […] S'intende che il Card.[ina]l S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo] risolva di resignar la sua Chiesa di Cremona in manibus S.[anctissi]mi à favore di Mons. [igno]r [Giovanni Battista] Brivio Milanese."

121 Erwähnt in Reinhard, I, 1974, S. 76, Fußnote 31.

122 Erwähnt in Reinhard, I, 1974, S. 76, Fußnote 31.

232 ***Sfondrato in Gallagher, 1999, S. 321***

„Lascio di più ad honore, et gloria di S.[an]ta Agnese mia, et del suo S.[antissi]mo Corpo, che si diano ogn'anno ducento cinquanta boccali d'oglio, non danari, mà oglio effettivam.[en]te alla chiesa di detta Santa, perche si mantenghino le diece lampade, che vi ardono di, et notte, et di gratia procuri L'Abbad.[ess]a di S.[an]ta Cecilia, che sia esseguita pontualissimamente questa mia voluntà, et usi ogni rimedio di ragione, perche questa Santa gloriosa sia servita nel modo, che io ordino."

233 ***Protokoll der Visita Apostolica von 1628, in: Frutaz, 1969, S. 172-173, Fußnote 103***

„Habet presbyterium, quod cingitur cancellis marmoreis, super quibus ardent decem perennes lampades insertae pomis eneis, ad similitudinem granatorum conflatis sumptibus prefati Cardinalis S.[anctae] Ceciliae [Pauli Camilli Sfondrati], ex cuius dispositione ecclesia S.[anctae] Ceciliae Transtyberim dictae ecclesiae ad hunc effectum mensuras olei 200 buccales nuncupata singulis annis solvere tenetur."

234 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 629 recto***

„Roma XXIII. Nov.[emb]re [1]605. Mercordi –/ f. 631 verso/ Fu anco hier matt.[in]a la solennità di S.[an]ta Cecilia, per il che al solito Il Senatore, et Conser.[vato]ri Capitolini vi furono à far l'offerta di un calice, et patena di argento co' alquante torcie, Intervenendo alla messa cantata dal Mons.[ignor] di Alvaro alla presenza de Molti Prelati, ma non del Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato perche S.[ua] S.[ignoria] Ill:[ustrissi]ma non si trovava cosi ben guarito dalla sua scritta Indispo[sizio]ne, sebene poi Intervenne al vespro, cantato con non minor diletto di musiche poiche vi era à tre chori, Intervenne bene a tutti gli officij divini in d.[ett]a Chiesa l'Amb.[asciato]r di Spagna [Juan Fernandez Pacheco], che aggiunse in mem.[ori]a dell'anno accresciuto all'età sua che sono 43. anni, una dobbla d'oro di più delle 42. che presentò l'anno passato da distribuirsi à poveri di quella Parrocchia, oltre uno Vaso belliss.[im]o di argento indorato di valuta di 200. scudi presentato alla med.[esi]ma Chiesa, nella quale Vase furono riposte dal Card.[ina]le Sfondrato alcune reliquie di S.[an]ta Agnese, oltre un concorso di popolo grande che vi fu sempre, et molti Card.[ina]li vi andarono anco à celebrar messa per lor divot.[io]ne."

235 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1071, II, f. 590 recto***

„Roma sab.[at]o 29. Nov.[emb]re 1603 --- L'Amb.[asciado]r di Spagna [Juan Fernandez Pacheco] si scordò scriverlo con le passate fu sab.[at]o à S.[an]ta Cecilia [in Trastevere], ove volse esser communicato per mano del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, et hora sapemo [= sappiamo] appunto gli anni di sua età, perche lasciò di elemosina da distribuirsi a' poveri della parocchia 41 dobble d'oro in segno, che d.[ett]o giorno, che è suo Natale Intrava in tal n.[ume]ro di annj perche ogni anno accresce una dobbla di elemosina in tal giorno, havendo anco S.[ua] E.[ccellenza] la d.[ett]a Santa per sua particolar Protettrice, et la Marchesa Sua Consorte che non parte di letto vi mandò à d.[ett]a Chiesa una profumiera di argento indorata di 200. scudi."

236 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1071, II, f. 608 recto*
„Di Roma li 29. 9bre 1603 Sabbato per la festa de santa Cecilia il Papa celebrò messa, et quel di il marchese di Vigliena [Juan Fernandez Pacheco] come devoto di essa santa mandò al Card.[ina]le Santa Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] 41. doble che li distribuisca a' poveri per esser esso marchese solito far ogni anno tal distributione in Spagna poiche in tal giorno finisce l'anno intrando nel 41. Et la marchese sua moglie mando à presentare à quella chiesa una profumiera d'argento dorata di 300. scudi".

237 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1071, II, f. 598 recto*
„Roma mercordi 3. Decembre 1603 --- Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato sab.[at]o sera mandò à donare all'Ambas.[ciato]re et Ambasciatrice di Spagna [= a Juan Fernandez Pacheco e alla sua consorte] due quadri belliss.[im]i con sue cornici artificiossissimam.[en]te lavorati[,] l'uno con il ritra[t]to del glorioso San Franc.[esc]o [d'Assisi] et l'altro di Santa Cecilia, et una crocetta d'oro massiccia con e[n]trovi de molte reliquie de S.[an]ti et In part.[icola]re del velo et alc.[un]e altre reliquie della sopita S.[an]ta Cecilia che fu havuta cariss.[im]a dalli sud.[det]ti S[S].[igno]ri et per causa del dono stesso, come anco per rispetto della Santa sua Avvocata."

238 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1071, II, f. 627 recto*[123]
„Roma il. [10] Decembre 1603 --- Mercordi. [...]/ f. 628 recto/ Dom.[eni]ca notte l'Amb.[asciatri]ce di Spagna partorì una fig.[lio]la femina, et cosi voglia ò non voglia hora bisognerà stia qualche giorno di più dal Car.[dinal Odoardo] Farnese, sebene hanno di già mandato buona parte della famiglia nel presto Palazzo de Cuppis, essendo da alc.[un]i spag.[no]li havuta la nuova del parto sub.[it]o Interogarono sene haveva fatta più di una perche di uno d.[ett]a Amb.[asciatri]ce esser solita farne due alla volta et che una volta ne fece tre, et che pero hora habb.[ian]o 6. fig.[lio]li 3 maschi et altre tante femine, et che tre gli siano morti, s'Intende che voglia Invitar il Papa ad esser Compare al battesimo, et che gli ponassero nome Cecilia perchè fu veduto d.[ett]o Amb.[asciato]re [Juan Fernandez Pacheco] andar sub.[it]o la matt.[in]a alla Chiesa di S.[an]ta Cecilia [in Trastevere], ove fece cantar una messa, et dirne delle altre, et [et] ringratiò Iddio, che gli haveva fatto guadagnar in Roma una Cecilia, et è In questo da notare quelche disse Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, che essendo andata à veder d.[ett]a Ambas.[ciatri]ce quattro giorni p.[rim]a le disse, che S.[ua] E.[ccellenz]a/ f. 628 verso/ farebbe femina, et che si chiamarebbe Cecilia."

239 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1071, II, f. 623 recto*
„Di Roma sabb.[at]o 19. Xbre 1603 --- [...]/ f. 626 recto/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato dicono hora che sarà Il Compare della fig.[lio]la nata all'Amb.[asciato]re di Spagna [Juan Fernandez Pacheco], che si crede ne fara dimani la ceremonia lassandosi Intendere, che voglia far le feste à Casa sua non ostante le molte accoglienze et amorevolezze che riceve nel Palazzo del Card.[inal]e [Odoardo] Farnese."

123 Das Datum der Quelle fehlt, aber aus dem Kontext geht hervor, dass es sich um den 10. 12. 1603 handeln muss.

240 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1071, II, f. 647 recto*

„Roma Mercordi Ult.[im]o di Decembre et dell'anno 1603 ---/ La S.[ignor]a Ambasciatrice di Spagna è andata, et va continuando nel suo male, aggravandola in modo, che più volte si ha havuto dubio del suo male, et della vita, et sebene alle volte ha dato con il riposarsi et dormir quietam.[en]te come fece non hieri l'altro ha dato qualche speranza, non d.[ico]no se ne giudica più tosto male, che bene, et hieri le diedero l'olio santo con tutto ciò ancor vive. Il Medico di S[ua] S.[anti]tà sta aspettando le venghi una de tre cose ò le purghe ò relassat.[io]ne di corpo, ò uscita di sangue per il naso perche altrim.[en]te non ci e segno di vita; et Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato si ragiona per la Corte habbia mandato à dir à S.[ua] E.[ccellenza] [Juan Fernandez Pacheco] che habbia pacientia perche S.[an]ta Cecilia ha Impetrato grazia per lui à N.[ostro] S.[igno]re che per questa Infermità non è per morire; et veram:[en]te ne duole à tutta Roma havendo compassione à questa Sig.[no]ra che non ha potuto goder punto la Città, ne pur veder le strada ne uscir una volta tutt.[or]a ancor vive, et ci sarebbe tempo."

241 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, I, f. 9 recto*

„Roma Mercordi 8. Gennaro 1604 […]/ f. 10 recto/ La S.[igno]ra Ambasciatrice di Spagna Dom.[eni]ca peggiorò del suo male, et fin alle 7. hore di notte patì et combattè molto, ma poi resto un poco meglio, et cosi questa bona Sig.[no]ra ordinò che glie fosse portato avanti il suo studiolo delle gioie, donde cavo due scritture, che erano due sue confessioni generali che fece in sua vita, et poi si fece chiamar Il Marchese [Juan Fernandez Pacheco], dicendogli, che essa stava maliss.[im]o et che più dubitava della morte che sperava della vita, et che però S.[ua] E.[ccellenza] distribuisse à suo voto, et dove più le parera quelle sue gioie per amor d'Iddio, et poi soggiunse, che quelle scritture erano le sue confessioni generali, et pregava S.[ua] E.[ccellenza] di vederle co' promessa vedutele dopo la sua morte abbruciarle, Il che Inteso dall'Amb.[asciato]re come persona molto saggia et prudente le pose et senza volerle altrim.[en]te leggere, le fece abbrugiar allhora che è stato tenuto un'atto generoso, et fedele/ f. 10 verso/ cosi dell'uno, come dell'altro.

Dopo questo mandò d.[ett]a S.[igno]ra Ambasciatrice à dimandar al Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato le facesse grazia di mandarle la sua beneditt.[io]ne quando le tornasse manco scommodo, ma d.[ett]o Car.[dina]le ci volse andar sub.[it]o di persona, et si mise à consolarla, ma dicono di d.[ett]a Sig.[no]ra gran cose, che stava costant.[issi]ma rissoluta di morire, che fece collacrimar tutti; et dicono che à S.[ua] E.[ccellenza] dopo queste cose scritte venisse verso la matt.[in]a à riposarsi, et dormir un poco, et stando fra il sonno et la vigilia le vennero in visioni un Santo da Capuccino, che era San Franc.[esc]o [d'Assisi] et S.[an]ta Cecilia molto adornamente vestita, et che aprendo l'occhi sparve, ma tornando à riserrarli, ricomparsero, et che le dicess.[er]o che hora S.[ua] E.[ccellenza] stava in termini che se voleva più vivere poteva, et anco finir di vivere volendo, et che però si chiarirasse, et che l'Ambasciatrice rispose, che quando fosse certa di morir in grazia d'Iddio non haverebbe havuto discaro di finir sua vita, alla qual risposta Inclinando d.[ett]i Santi si partirono, et/ f. 11 recto/ le Donne che rano alla guardia di S.[ua] E.[ccellenza] sentirono il romore delle parole ma non il senso, che poi fu esposto et detto dalla S.[igno]ra Ambas.[ciatri]ce che [rac]conto l'istesso al d.[ett]o Sfondrato.

Hiersera poi su le due hore in tre d.[ett]a Sig.[no]ra sene volò all'altra vita, essendo morta molto contrita, et costantemente, et Il Sig.[no]re Amb.[asciato]re suo marito non meno di lei ha supportato il colpo da vero co' pacienza immenza, anzi dicono tutti, et lo raccontano anco co' stupore, che sempre S.[ua] E.[ccellenza] fu assistente al male di d.[ett]a Sig.[no]ra et particolar.[men]te nel fine che volse trovarsi à ricomandarle l'anima, anzi S.[ua] E.[ccellenza] stessa gliela raccomandò co' una costanza grand.[issi] ma non si parlando che di cose d'Iddio, del ben morire della gloria dell'altra vita, et mai ne di pianti ne di cose di questo mondo, et oltre Il S.[igno]r Amb.[asciato]re sempre haveva seco un Padre, che l'essortava, et le ricordava Iddio, et hora Il Padre Pietro lo Scalzo [= Jerónimo de Villagrassa, *in religione* Pietro della Madre di Dio], hora Il Padre Perez Jesuita, et hora Il suo Confessore, siche non restava/ f. 11 verso/ mai sola, et non si può giudicare altro secondo l'estrinseco senza che sia volata in cielo, havendo lassato detto al Marito di voler esser sepelita privatam.[en]te senza pompa col'habito da Capuccino, conforme alla visione del Santo, et questa sera l'hanno portata à deposito In S.[an]ta Cecilia, voglino per condurla poi in Ispagna nella sepultura de suoi maggiori. Il Papa dicono che ne mostrò et n'hebbe un dolor grande, quando hebbe la nuova della morte et il Card.[ina]l [Odoardo] Farnese, ne da per modo di dire Il Capo per le mura, et tutta Roma compatisce et sente la perdita questa gran Sig:[no]ra che Iddio la conduchi in luogo di pace, et di salute.

Il Card.[ina]le Sfondrato banchettò Dom.[eni]ca matt.[in]a gli Amb.[asciato]ri Milanesi et s'intende che S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma et altri Card.[ina]li della natione saranno co' loro dal Papa à far l'istanza sud.[dett]a ma p.[rim]a bisognerà aspettar quelli che si sta aspettando, et sono detti di sopra."

242 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, I, f. 15 recto*

„Roma Sabb.[at]o X. Genn.[ai]o 1604 Mercordi sera erano 4. hore quando il feretro della S.[igno]ra Amb.[asciatri]ce di Spagna fu condotta in S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] à dipositare, per portarla poi in Ispagna nella sepoltura de suoi Antichi, et perche In vita d.[ett]a Sig.[no]ra aveva ordinato fosse portata privatam.[en]te però d.[ett]a attione fu con poca pompa, co' tutto ciò non mancarono lumi in quantità grande, di torcie oltre le compagnie di S.[an]ta Cecilia, et di S.[an] Marcello [al Corso] et li frati di [Santa Maria in] Araceli, et della Minerva [= di Santa Maria sopra Minerva] avendo vestito di lutto all'usanza Portoghese da 40 Poveri fra Donne et homini, che seguivano co' torcie accese in mano la bara, che era una cassa coperta di un broccato essendo chiuso dentro il corpo, che era portato da S[S].[igno]ri et Romani et altri che mutarono più volte à vicendo, sendoci fra gli altri Il fratello del Proprio Amb.[asciato]re a portarla, onde concorse tutta Roma à vederla, et per la compass.[ion]e che le haveva mostrandone tutti afflittioni./ f. 15 verso/ Il Car:[dina]l [Odoardo] Farnese per evitar la noia delle visite in questo caso sen'è passato à stare alcuni giorni a Grottaferrata, ma p.[rim]a che soccesse la morte della S.[igno]ra Antedetta la matt.[in]a levò dal Sacro fonte la fig.[lio] la che le nacque ultim.[amen]te che fu battezzata da Monsignor Centurione con l'assistenza del Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato senza altra Commare havendole posto nome Cecilia Maria, essendo stato fatta la ceremonia in S.[an]ta Cecilia."

243 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, I, f. 38 recto*

„Di Roma li X. Genn.[ai]o 1604. […]/ f. 38 verso/ Martedì per mano di Mons.[igno]r Centurioni fù battezziata in S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] la fig.[lio]la nata al Marchese di Vigliena [Juan Fernandez Pacheco] chiamata Cecilia Maria, intervenendo per Compare il Card.[ina]l [Odoardo] Farnese senz'altra Comadre, et il Card.[ina]l S.[an]ta Cecilia [= Paolo Camillo Sfondrato] per honorare il battizo, essendo esso Farnese andato sub.[i]to al letto della Marchesa per darne conto, benche si trovasse in extremis, la qual S.[igno]ra non potendo li Medici per qual si voglia rimedio farli tornare le sue purghe quella sera à 7. hore di notte passò all'altra vita con/ f. 39 recto/ dispiacere universale, et in particolare del Marchese suo marito, che parti sub.[i]to ad habbitare nel Palazzo di Cupis in Piazza Navona. Il suo Cadavero il giorno seguente fù portato in deposito in S.[an]ta Cecilia da 4. Gentilhuomini del Card.[ina]l Farnese per condursi in Spagna coperto con un panno di brocato d'oro, potendosi dire, che S.[ua] E.[ccellenza] non sia stata vista da Roma ne viva, ne morta, accompagnata da 3. di q.[ues]te Confraternità et chieresie numerose con seguito di 25. poveri vestiti di lut[t]o tra quali alcune Donne del fratello del Marchese con la famiglia tutta lugubre all'uso Spagnolo con esequie notabili."

244 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, f. 40 recto*

„Roma 21. Genn.[ai]o 1604. Mercordi. […]/ f. 41 recto/ Lunedì matt.[in]a in S.[an] Jac.[om]o [degli Spagnoli] fur.[o]no fatte l'essequie della Marchesa di Villana, ove oltre l'Amb.[asciato]re [Juan Fernandez Pacheco] non Intervenne altro Car.[dina]le che [Odoardo] Farnese, dicono che il Colleggio fece la rissolut.[ion]e di non andarci perche non pareva convenisse che ci andassero Card.[ina]li che non havev.[an]o lutto, et questa è la vera, sebene/ f. 41 verso/ ci sono de quelli, che dicono, che ci fosse ordine di Palazzo, ci fu bene all'Incontro tanto popolo, che non si può dire et non si capeva nella Chiesa havendo il Padre Scalzo fatto l'orazione funebre in lingua spag.[no]la molto bella ove mostrò et la vita et morte di d.[ett]a Amb.[asciatri]ce essere stata da Santa, contando la visione che hebbe, come fu scritto con le altre circostanze, che si avisarono, et di più scoprì che questa S.[igno]ra era solita dal natale del Sig.[no]re finò all'Epifania digiunar sempre et far penitenza in d.[ett]to tempo ogni anno, et che apunto si ammalò di Natale, et finì sua Vita la festa sud.[ett]a per Intrar co' li tre Re alla gloria de Beati, come si può credere, essendo morta una Santarella, et questa è la comune opinione di q.[ue]lli che la conoscevano; perche dicono quando il Marito ci era in Casa, essa dormiva In terra sopra una stora, et li pianelli le facevano capezzale, et che portava il Cilicio, et che mai ness.[un]o le ha veduto in vita il corpo, et però pregò il Marito non la facesse sparare affinche manco fosse veduta in morte con altre molte sue virtù, che mostrano veram.[en]te che era Santarella/ f. 42 recto/ et queste furono anco le parole del Papa quando Intese la sua morte."

245 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, f. 51 recto*

„Di Roma li 17. Genaro 1604 Lunedi sera il Card.[ina]l [Odoardo] Farnese ritornò qui da Grotta Ferrata dove andò doppo la morte della Marchesa di Vigliena per fugir le visite et dar tempo alla sua Corte di vestirsi di lutto. Martedi mattina il Card.[ina]l S:[an]ta

Cicilia [Paolo Camillo Sfondrato] per mostrar la grande affettione che portava alla morta Marchesa fecce in quella sua Chiesa/ f. 51 verso/ dove sta il suo Cadavero in deposito celebrarvi solenissime essequie sendo detta Chiesa tutta parata di panni neri, come anco il pavimento con le arme di detta Amb:[asciatri]ce, et in mezo di esso un mobilissimo Cattafalco sopra il quale stavano 120. grosse Candelle in Candeglieri d'argiento, che rendevano molta magnificenza oltre le torcie, et musica solenne con l'intervento del Fratello dell'Amb:[asciato]re sendosi in tal cerimonia da sua Sig:[no]ria Ill:[ustrissi]ma spesi circa 500 scudi".

246 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, f. 63 recto*
„Di Roma li 24 Genaro 1604. […]/ f. 64 recto/ Martedi et Mercordi mattina fù avanti il Papa tenuta la Cong.[regatio]ne de Auxiliis et giovedi furono essaminati il Theologo del Card.[ina]l S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] per la Chiesa d'Ossuna in Regno et l'Auditor del Card.[inal] [Cesare] Baronio per quella di Iesi passati ambi egregiamente."

247 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, f. 100 recto*
„Di Roma li 14 Febraro 1604 Dom:[eni]ca mattina fù dal Card:[ina]l d'Ascoli [= Girolamo Bernerio] consecrato nella Chiesa di S:[an]ta Cecilia in Vescovo di Ossuna in Regno il Theologo del Card:[ina]l S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato], […]"

248 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, f. 603 recto*
„Roma 24 Novembre 1604. Mercordi. Lunedi fu la solennità di S.[an]ta Cecilia, et N.[ostro] S.[igno]re vi passò à celebrar messa, vi erano poi Il Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato et l'Amb.[asciato]re di Spagna [Juan Fernandez Pacheco], et cosi nel S.[antissi]mo Sacrificio questi servì S.[ua] B.[eatitudi]ne in dar l'acqua, et quegli lo sciuccatolo alle mani, essendosi poi d.[ett]o Amb.[asciato]re communicato con molta divot.[io]ne per le mani del Card.[ina]le sud:[ett]o et poscia distribuito 42 dobble di oro da quattro in mem.[ori]a di altre tanti anni che egli entra di vita, crescendo ogni anno una dobbla da distribuirsi alli poveri della Parocchia, et anco fatto un presente alla Chiesa di un belliss.[im]o Incensiero di argento/ f. 603 verso/ et due bacili di profumo."

249 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 21 recto*
„Roma XII Genn.[ai]o [1]605. Mercordi. Lunedi sera in S.[an]ta Cecilia questo S.[igno]re Ambasciatore spagnolo [Juan Fernandez Pacheco] fece cominciar […] l'essequie della Marchesa sua Consorte, che morse qua l'anno passato. […]/ f. 22 recto/ […]; et infine si mostrarono à tutti quelli S[S].[igno]ri le teste et reliquie che riposano in quella Chiesa, […]"

250 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1074, f. 607 recto*
„Roma. 2. Xbre 1606. Sabbato […]/ f. 609 recto/ S'intende che S.[ua] E.[ccellenza] [Juan Fernandez Pacheco] faccia portar il corpo della morta moglie, havendo lassato alla Chiesa di S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] 300 scudi con peso di far ardere perpetuam.

[en]te una lampada avanti al luogo dove d.[ett]o Corpo della moglie è stato depositato in questo tempo."

251 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, I, f. 402 recto*

„Roma 4 Agosto 1604: Mercordi. [...]/ f. 404 verso/ Il Card.[ina]l suo fratello [= Cardinal Alessandro Damasceni Peretti, detto Montalto] gli voglia mettere insieme una buona Intrata dicono di 100 mila scudi, et si vede che d.[ett]o Ill.[ustrissi]mo si unisce molto strettam.[en]te alla fattione di Spagna, che vogliono sia tutta op[e]ra/ f. 405 recto/ del Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato per far contrapeso al Potere del Card.[ina]le [Pietro] Aldob.[randi]no in caso di sede vacante."

252 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1073, f. 233 recto*

„Roma 4. Maggio [1]605. Mercordi. [...]/ f. 234 recto/ In Casa del Card.[ina]l S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] hiersera si tenne una Congregat.[io]ne di XI Card. [ina]li tutti del Colleggio Vecchio, et quelli med.[esi]mi che furono nell'unione spag. [no]la nel Conclave pass.[at]o onde si crede habb.[ian]o riunita la lega, ò siano per riunirla, [...]"

253 *ASV, Fondo Borghese, Serie II, numero 27- 28, f. 215 recto*

„Dell'attioni del Car.[dina]le S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] nel Vescovato di Cremona/[124] In tutte l'attioni sue ha mostrato sempre imperio, et superbia grand. [issi]ma procurando di tener' il popolo, et clero secolare, et reg.[ola]re in gran' timore dicendo di haver' authorità suprema, et poter giovar', et nuocer' molto in Roma, et in Spagna con gl'offitij suoi.

Nei ragionam.[en]ti privati, et pubblici, et anche nelle prediche diceva sempre che à servitori suoi non voleva dar' cosa alc.[un]a, mà tutto haveva da esser' de Cittadini, et diocesani, et nondim.[en]o in una vacanza sola diede al suo Aud.[ito]re mille scudi di entrata, et in un'altra 500. scudi ad altri suoi ser.[vito]ri senza ricordarsi di cittadini nè diocesani.

Difficilm.[en]te si poteva havere audienza, et mai stava fermo in un luogo tre giorni, per il che li preti di fuori che venivano per negotiar' seco erano forzati di star' sù l'hostaria aspettando l'audienze con grave spesa loro, et danno dei negotij, mass. [imament]e che i ministri non havevano aut[ori]ta di risolvere cosa alc.[un]a senza saputa sua.

Nei concorsi non si osservava la disp[osizi]one di sacri Canoni cosi circa al modo, et tempo, come anche perche non ostante che gl'essaminatori non approvassero uno, nondim.[en]o gli voleva dare il benefitio, se cosi gli pareva.

Era openione, che si valesse delli confessioni per sapere i fatti delle persone et famiglie à lui sottoposte; et altre volte ha detto à i Padri, mariti et à parenti delle cose da metter' l'armi in mano contra le proprie figlie, moglie, et parenti onde non si fidavano le persone di scuoprir' i peccati riservati alli stessi confessori./ f. 215 verso/ Si teneva per fermo, che dove non poteva arrivare con l'aut[ori]ta sua ordinaria si prevalesse di quella del S.[an]to Off[izi]o contra alcuni dai quali egli si reputava offeso et lo diceva.

---

124 Titel nach ASV, Fondo Borghese, Serie II, numero 27-28, f. 220 verso.

Il primo anno che andò alla residenza restrinse talm.[en]te la licenza dei confessori, che alla Pasqua di Resurrett.[io]ne restorno molte migliara di persone senza le confessioni.

Si dice che andando ad un Monasterio di Monache, le riprese acrem.[en]te perche quando egli parlava non stavano in ginocchione, dicendo che egli in quel luogo era Papa, et per tutto il mondo era Car.[dina]le grande, et Nepote di Papa.

Non poteva sopportare, che dalle sentenze, et decreti suoi, s'appellasse à Roma; et non ostante l'appo[sizio]ni gravava sempre più gl'appellanti, et delle l[ette]re delle Cong.[regazio]ni non faceva conto alc.[un]o dicendo che un Car.[dina]le non commanda ad un altro Car.[dina]le[.]

In Chiesa non hà fatto un ben al mondo, et quando volse adoprar' i param.[en]ti di Mons.[igno]re [Cesare] Spetiano [= suo predecessore nell'incarico] gli fece levar' l'armi di quel Prelato, et metterci le sue, non havendoci fatto in tanto tempo pur' una pianeta. Non hà lassato cosa alc.[un]a intatta senza rivoltarla sottosopra, et hà tentato di turbar' la Città nel governo degl'Hosp.[ita]li, fabriche, et confraternite, eccitando liti di giur[isdizi]one, come anche col suo cap[ito]lo, et confr[atell]i, et Monache.

I ministri suoi procurono (credesi di ord.[in]e suo) ch'il cap[ito]lo della Cath.[edra] le gli scrivesse una l[ette]ra pregandolo à non renuntiar', et non abbandonar' la Chiesa; mà li Can.[oni]ci non volsero sottoscriverla. Il capo dell'academia ricercato d'una si[mi] le l[ette]ra la sottoscrisse, et sigillò col prop.[ri]o sigillo, perch'il sec.[reta]rio non gli volse dar' il sigillo pub.[bli]co, per il che la Città tolse all'accademia certa entrata ch'gl'haveva assegnata, et volse che si facesse un' altro capo della med.[esim]a Academia."

254 **Avviso di Roma*, in: Rom, Biblioteca Casanatense, Manoscritto 983, f. 30 recto***

„Di Roma li 24 marzo 1601 [...]/ f. 30 verso/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfond[r]ati ha ottenuto da N.[ostro] S.[ignore] di farsi chiamar da qua avanti non più dalla sua casata: ma di S.[an]ta Cecilia della lui Chiesa, e titolare, et di gia ha cominciato à sottoscriversi nella lettera, et altre scritture. Con simil.[e] nome."

255 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat., 1069, f. 165 recto***

„Di Roma li XXIIII. Marzo 1601. Sabb.[at]o [...]/ f. 168 recto/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato dicono, che nell'ult.[im]o Conc.[isto]rio non voleva trattar, con chi lo chiamava Sfondrato, ma Card.[ina]l di S.[an]ta Cecilia, et ha fatto anco attaccar polizze, prohibendolo, et pretendendo far pagar scudi 10. d'applicarsi a luoghi pij, à chi contravenendo verra chiamarlo con l'antico cognome."

256 ***Kardinal Arnaud d'Ossat an den Staatssekretär Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, genannt Monsieur de Villeroy, aus Rom am 26. August 1603, in: Ossat, II, 1698, S. 642-645, besonders S. 644* (*Briefnummer CCCLV*)**

„[...] & vous plaira de vous souvenir de suscrire les letres au Cardinal de *Sainte Cecile*, & non au Cardinal [Paul Camille] *Sfondrat*. Car il ne veut nullement être apellé de son surnom, mais de son titre seulement."

257 ***Bosio, 1600, S. 182***

„Denique incredibilem venerationem, religionemque suam erga gloriosam Christi Martyrem, Verginemque Caeciliam Illustrissimus Cardinalis Sfondratus vel eo maximè perspicuè ostendit, quòd iuxta eiusdem venerabile monumentum ad pedes illius locum suae sepulturae delegit, ubi in porphyretico marmore, quo se contegi post mortem statuit, maximum suae humilitatis argumentum eiusmodi epitaphium vivens incidit. PAVLVS T[T].[ITVLI] S.[ANCTAE] CAECILIAE/ S.[ACRAE] R.[OMANAE] E.[CCLESIAE] PRESB.[YTER] CAR.[DINALIS] SFONDRATVS/ MISERRIMVS PECCATOR ATQ.[VE]/ EIVSDEM VIRGINIS HVMILIS/ SERVVS HIC AD EIVS PEDES/ HVMILITER REQVIESCIT/ VIXIT ANNOS … MENSES …/ DIES … OBIIT ANNO …/ MENSE … DIE … ORATE/ DEVM PRO EO."

258 ***Paleotti, 1582, II, 50, S. 269 verso***

„Questa diversità nasce dalla intentione, che l'huomo tiene in fare le cose sue, perché essa sola è principale, & dà il tratto alla bilancia: non considerando Dio tanto il corpo dell'opera, quanto il fine a chi è dirizzata: […]"

259 ***Paleotti, 1582, II, 50, S. 270 recto-verso***

„Però noi consiglieressimo chi hà in animo di fare quest'arme, che prima si mettesse la mano al petto, & vedesse che fine principalmente lo muove, se è per imitare gli altri con l'esempio suo ad ornare le chiese, o per raccomandarsi a quel santo, & pigliarselo per protettore: overo per destare se & gli altri ad imitare quel martire nella fortezza, nella patienza, & simili atti heroici: overo per desiderio che hà l'autore, che ciascuno a garra si muova ad honorare Dio con pitture & ornamenti: o se è per ricordare alle persone che preghino Dio per l'anima di chi ha fatta fare quella figura: […]"

260 ***Virgilio Spada in Güthlein, 1979, S. 187***

„E circa il situarla è da sapersi, che nella Basilica vecchia [di San Pietro in Vaticano] essendo la capella di San Gregorio nello ingresso immediatamente à mano manca, e trovandosi detta ruota nel mezzo della Chiesa poco lontano dalla porta di mezzo al camino era assai naturale nel partirsi da detta Capella di San Gregorio per andare alla confessione di San Pietro il passare sopra detta ruota, et ivi fermarsi per fare quelle cirimonie, che convenivano prima del giungere alla confessione."

261 ***Grimaldi, 1972, S. 141***

„Tres amplae, nobilissimae et integrae [rotae], quarum una fracta nunc est in novo pavimento ante sepulcrum Clementis VIII, visebantur ante solium pontificis apsidae veteris; Iacobus a Porta architectus rogatus a multis, ut integras inde elevaret sub dicto Clemente, […], verba dedit et tales lapides flocci pendit."

262 ***Fulvio Orsini nach Robertson, 1992, S. 314, Dokument 136 (Archivio di Stato di Parma, Roma, busta 407) in einer hier orthographisch revidierten Version***

„Illustrissimo et Reverendissimo Signor Mio Osservantissimo, come ho già scritto a Vostra Signoria Illustrissima, il lavoro della sepultura si mette in opera, et è necessario

hormai di fermare la iscrittione, la quale non può essere se non in una di queste due usate dalli antichi, poiché la terza, ALEXANDRO etc., non si può, perché Vostra Signoria Illustrissima vive et viverà, piacendo a Dio. Resta solamente che si dica overo ALEXANDER FARNESIUS CARD.[INALIS] S.[ACRAE] R.[OMANAE] E.[CCLESIAE] VICE CAN.[CELLARIUS] EPISCOPUS OSTIENSIS HUIUS ECCLESIAE FUNDATOR, lasciandoli spatio per tre parole, HIC SITUS EST, da mettere quando a Dio piacerà, poiché lei non ci vuole SIBI VIVENS POSUIT, come né anco a me piace, overo ALEXANDRI FARNESII CARD.[INALIS] S.[ACRAE] R.[OMANAE] E.[CCLESIAE] VICE CAN.[CELLARII] EPISCOPI OSTIENSIS HUIUS ECCLESIAE FUNDATORIS, lasciando che il lettore supplisca con l'intelletto SEPULCRUM, overo MONUMENTUM, le quali parole l'antico non le suole mettere, perché s'intendono senza metterle. Et pare che questa forma sia forse più intelligibile, poiché l'altra si potrebbe applicare et dire che Vostra Signoria Illustrissima havesse fatto quel pavimento, finché col tempo, quando sarà, non ci si aggiungano le tre parole HIC SITUS EST. Et però sarà forse meglio dire ALEXANDRI etc., perché se il lettore non è più che ignorante, potrà molto bene intendere quello che si vuole dire. Il tutto però io rimetto al prudentissimo giuditio di Vostra Signoria Illustrissima, alla quale humilissimamente bacio la mano, supplicandola farmi dare risposta, acciochè qua non si perda tempo. Da Roma a VI d'ottobre 1588. Di Vostra Signoria Illustrissima obligatissimo servitore, Fulvio Orsino."

263 ***Panciroli, 1600, S. 329-330***

„[…] e nello stesso anno [1584] à di 15. di Settembre con solennissima processione de tutte le Chiese collegiate, de tutte le religioni, de tutti li Seminarij, e grandissimo numero de Padri di questa Religione, e della nobiltà, e Popolo di Roma, furono dalla Chiesa dei s[s].[anti] Cosmo, e Damiano portati à questa li corpi dei s[s].[anti] Abondio, & Abondantio martiri, e collocati in una bella, e divota Capella fabricata sotto dell'altare maggiore, & il giorno, che seguita il 16. di Settembre, fù à punto quello del martirio, e festa loro, […] Ma della Tribuna dell'altare grande con tutt'il rimanente, nel cui mezo [sic] in due stanze sotto terra stà fabricata la sepoltura d'Alessandro [Farnese], non parlo, perche altro, che la casa Farnese, lì non puo meter [sic] la mano."

264 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1062, f. 14 recto***[125]

„Di Roma à di 8 di Gennaro 1594 […]/ f. 15 verso/ N.[ostro] S.[igno]re quando fù à visitare la chiesa del Jesù essortò il Car.[dina]le [Girolamo] Rusticucci come Vicario di S.[ua] S.[anti]tà à farvi una cappella incontro à quella del Savello [= Cardinal Giacomo Savelli], et S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma rispose, che ne haveva già data commissione, […]"

265 ***Ambrosius zitiert nach Bartolini, 1867, S. 184***

„Per Christum Dominum nostrum. Per quem sancta Caecilia, coelesti dono repleta, ut martyrii palmam assumeret, ipsum mundum est cum thalamis execrata. Testis est Valeriani, et Tiburtii provocata confessio: quas angelica manu odoriferis floribus

125 Publiziert in leicht variierter Form in Rossi, 1932, S. 572, erwähnt in Pastor, XI, 1927, S. 683, Fußnote 6.

coronasti. Viros virgo duxit ad gloriam. Mundus agnovit, quantum valeat devotio castitatis, quae ita promeruit, ut martyres efficerentur, et iter Regis gloriae cum angelis graderentur. Hujus, te Domine, largiente, gaudia celebramus: et ea fide, qua mundi caligo detersa est, ad aeternitatis tuae deprecamur praemia pervenire."

266 ***Thomas Aquinatis,* Sermo de Sancta Caecilia*, zitiert nach Longo, 1920, S. 155***
„Gloriosa fuit propter tria; in rationabili propter aureolam praedicationis; in irascibili propter aureolam martyrii; in concupiscibili propter aureolam virginitatis. Fuit enim praedicatrix, martyr et virgo."

267 ***Bosio, 1600, S. 10***
„Caecilia dixit: Unus est Deus in Maiestate sua, quem ita in Sancta Trinitate dividimus, ut in uno Homine dicimus esse sapientiam, quam sapientiam dicimus habere ingenium, memoriam, & intellectum; nam ingenio adinvenimus, quod non didicimus; memoria tenemus, quod docemur; intellectu advertimus quicquid vel videre nobis contigerit, vel audire; quid modo faciemus? Numquid non ista tria una sapientia in Homine possidet? Si ergo Homo in una sapientia trium possidet numerum, quomodo non Deus omnipotens in una Deitate suae Trinitatis obtinet Maiestatem?"

268 ***Visconti, 1602, S. 7***
„An non mihi in/ S. 8/ CAECILIAE (si hinc auspicari libeat) Romanae nobilitatis commendatione Romae triumpharet oratio? Dum usque ad huius Urbis incunabula altius ipse me referens, inde CAECILIAE gentem iam tunc florentissimam advocarem, & ad Alexandri Severi Imperatoris tempora, quibus CAECILIA vixit, clarissima se propagantem successione deducerem. Occurreret ex eius maioribus CAECILIA illa Tanaquil non tam Regis Tarquinij coniugio, quam prudentiæ laude celebrata. Occurreret CAECILIA Dalmatici filia L.[ucii] Syllae Dictatoris uxor, pudicitiae gloria nobilis. Occurreret CAECILIA Attica potentissima foemina, ex qua Agrippina Cl.[audia] Neronis orta est. Occurreret CAECILIA Metella, unde Metellorum familia, ac paene populus Consulatibus, Dictaturis, ac Triumphis insignis derivatus est. Videtis, Auditores, in quot statim fasces, quot laureas, quot sceptra inciderit oratio mea?"

269 ***Visconti, 1602, S. 12***
„E CAECILIAE olim maioribus Caia illa CAECILIA Tanaquil tantae pudicitiae, ac probitatis fuisse, ut eius simulacrum in Sancto templo novae Nuptae venerarentur; & Caiae cognomentum sibi certatim asciscerent, quod Caiae nomen fausti coniugij, & maritalis pudicitiae omen habere crederetur."

270 **Ritratto di Roma moderna*, 1645, S. 331***
„Grande allegrezza hebbe il Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato nepote di Gregorio XIV. quando intese quello, che nella sudetta pietra si leggeva, perche essendo egli divotissimo di S.[anta] Cecilia, acciò fosse questa bene offitiata, vi fece venire alcuni padri di S.[an] Domenico, assegnandole, mentre che visse, le cose necessarie per mantenervisi, & essendo stata con buona sodisfattione della sudetta Compagnia,

possono anch'essi, come le altre Confraternità, essercitare le divotioni loro, & altre opere di charità."

271 *BAV, Vat. lat. 7928, f. 115 recto*

„Notizia della soppressione della chiesa Parochiale di S.[anta] Cecilia a Monte Giordano estratta da un libro de' morti di essa a pag.[ina] 100. Adi XIIII. di ottobre MDCXXII. Io Agnolo Baldi cittadino Fiorentino e Romano essendo stato per anni 29. indegno Rettore della chiesa di S.[anta] Cecilia e in detto tempo l'anno 1603. rifatta tutta da fondamenti per essere assai antica e deforme aiutato dalli parrocchiani da Papa Clemente VIII. che abitò nella sua casa in detta parrochia e dove in minoribus aveva detta la sua prima messa come anche dall' Ill[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[inal]e Paolo [Camillo Sfondrato] di S.[anta] Cecilia che per sua devozione messe la prima pietra e dette mille scudi di elemosina, e Papa Clem.[ent]e mille dugento, gli altri sino a cinque mila scudi che furono spesi si ebbero e dalli parochiani e altri;

in questo tempo fu ritrovato il corpo della Santa da detto S.[igno]re Card.[inal]e e ornata la sua chiesa di Trastevere con molta sua spesa, ornandola di pietre di valore aggiungendo copia di ministri, et ottanta lampade di argento, che stessero accese notte e giorno con due candele di cera del continuo al suo corpo, la devozione di questa gloriosa Santa accese gli animi alla devozione talm.[ent]e che in XVIII. mesi fu ridotta in bellissima forma e anco assai bene adornata, in particolare di un bellissimo soffitto indorato e dipinto con molta ricchezza e leggiadria, furono anche ornate di marmi diversi e colonne, stucchi e pitture due delle sette cappelle tre da ogni banda e la cappella grande venuta in tale devozione/ f. 115 verso/, e frequenza, che oltre agli obblighi che aveva la chiesa per gli aggiunti legati e altre cappelle antiche di mille e quattrocento messe l'anno arrivavano a tre mila con le votive, le cappelle ordinarie erano sfondate indentro sei palmi e larghe 14.

Le due cappellette ornate una era della Mad.[onn]a e l'altra di S.[an] Carlo. Quella di messer Annibale Mainardo, l'altra di Mons.[igno]re Giulio Benigno Avvocato Concistoriale in esecuzione del testamento del q[uonda]m Domenico de' Marchis: Si sarebbono fatte l'altre come gia alcuni avevano dato intenzione se li Rev.[erendi] Padri dell'Oratorio non avessero dato sospetto di volerla per comodo della fabbrica che intendevano voler fare della loro abitazione, avendo più volte tentato di averla con offerirmi grossa ricompensa per me e per li miei nepoti, che non mi parendo cosa degna lasciare ogni interesse da banda sostenuto questo impeto in tempo di Paolo Papa V. che gli dette facultà che senza alcuno argumento potessero comprare le case dell'una, e l'altra isola intorno e rincontro la facciata di d.[ett]a chiesa riserbata la casa parochiale, dopo il quale Pontefice essendo venuto Papa Gregorio XV. come quello che fu sempre bene affetto a detta Cong.[regazio]ne et era stato Prelato dell'Oratorio non si tosto fu creato che la concesse a detti Rev[eren]di D[omi]ni ma però riserbata post recessum vel decessum.

Presa l'occasione dalli detti Padri della vacanza di S.[anto] Stefano in Piscinula fatta prattica col Papa ordinò che io accedessi a questa senza altra esamena alla cui domanda fattane consulta e invocata la Madonna Ill[ustrissi]ma e S.[an] Filippo fondatore d.[ell] a loro Cong.[regazio]ne che l'anno presente alli 12. di marzo 1622. era stato canonizato

da detto Papa cosi giudicato essere la/ f. 116 recto/ mente divina, mentre celebravo al suo corpo detti il consenso ancorche con qualche pena la quale tanto crebbe, che pensai quasi uscire di me quando sentii dal Rev.[erendo] P.[adre] Agnolo Saluzzo Rettore della detta Cong.[regazio]ne che non si saria più celebrato dicendo, hanno qui nella vostra chiesa quante messe vogliono cosa a me fuora di ogni speranza non avendo potuto penetrare un fine cosi doloroso e cosi presto di questa cosi abbandonata chiesa tanto sino a detto giorno frequentata credendomi dovessero tenerla aperta sino avessero avuto bisogno del suo sito per non guastare la loro destinata fabbrica della loro abitazione sacrestia e oratorio, per la quale gli fu concessa, cosa non da me prevista per divino volere, che non credo ne mi posso dare ad intendere che io ne avessi fatto cosa alcuna stante l'immenso dolore sentitone, ne anco si estinguerà cosi presto ancorche dal sudd.[ett]o giorno che pigliai il suddetto possesso sino al presente che siamo alli 14. di Novembre dovrebbe essere composto l'animo. La comodità, il comune dolore e perdita di quel vicinato di tanta comodità per li lamenti che spesso ne sento mi rinovellano la doglia. Sit nomen Domini benedictum in secula et maiestatibus eius in aeternum. Amen."

272 ***Como, Biblioteca Comunale, Archivio Sfondrato, cartella 23***

„Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo mio Sig.[no]re
Nel comune di Dervio è un oratorio di S.[an]ta Cecilia quale è in mal stato, non solo se gli può dire messa per non haver altare come voliono gl'ordini, ma è per rovinare il tetto, e se gli fa fuoco, et stà aperto, servendosene chi vole come se fosse luoco comune essendogli altre volte detto messa. So quanto la V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma in divotione e protege con ogni afetto questa benedetta S.[an]ta, spero non v'essendo chi n'habbi cura, provederà perche si riducha à qualche buon termine-
Di V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma et R.[everendissi]ma
Divotissimo et ubidientiss.[i]mo S.[ervito]re
Giorgio Rondone".

273 ***Como, Biblioteca Comunale, Archivio Sfondrato, cartella 23***

„Ill.[ustrissi]mo, et Ecc.[ellentissi]mo S.[igno]re fratello mio

Vedrà V.[ostra] E.[ccellenza] dal congiunto mem.[orial]e, ch'è stato dato à me, et ch'io le manda la necessità, che tiene l'oratorio di S.[an]ta Cecilia di Dervio d'esser accomodato, et ridotto à qualche buon ter.[min]e. Ella sa quanto deva à quella gloriosa S.[an]ta, et quanto meriti d'esser honorata in ogni luogo, et però la prego strettam.[en]te à voler coll'auttorità, et pietà sua abbracciar questa impresa, et non abbandonarla, finche il sod.[dett]to oratorio non sia risarcito in maniera, che'l popolo possa cominciar' à lodar il S.[igno]re in esso, et à crescer la divot.[io]ne verso la sodetta S.[an]ta, sicura, ch'oltre'l premio, ch'ella n'haverà da lei, ne farà à me accettissimo piacere, et ne sentirò grand.[issi]mo gusto. [...]

Dalla Cava à 4 di Giug.no 1609. Di V.[ostra] E.[ccellenza] Fratello amor.[evolissi]mo
Il Car[dina]le S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato]".

274 ***Bosio, 1600, S. 162***
„Matronae praecipuè, Puellaeque Romanae ex primaria nobilitate Concivis suae Virginis amore perculsae properare, adesse, supplices, ac venerabundae procumbere, nec ante consurgere, quam exacto die Sol occidens domum, impatienti reditus desiderio, revocaret. Has excubias quandiu Virgineum corpus in publico fuit devotus foemineus sexus per dies singulos frequentavit. Sed quibus verbis satis explicari possit quantò ipsae sacrae Virgines felici Caeciliae nomini dedicatae pietatis sensu Patronam suam diu, noctuque custodirent, quam alacri corona cingerent, quibus choris concelebrarent, quam ardentibus implorarent precibus, ut se beatas, ac felices ducerent, quod suo tempore ipsa se castissima Martyr earum oculis spectandam obtulisset."

275 ***Baronio* (Annales*, I, 57*) *zitiert nach Cabibbo, 1994, S. 285***
„Statim igitur ut Sanctae Ecclesiae fertilissimus ager sanctam virginitatis et continentiae semen excepit, Apostolis seminantibus, mox amplissimo tenore, moltiplicata germina reddidit: nam statim sancta virginum ac viduarum collegia, quae nos monasteria dicimus, esse coeperunt."

276 ***Varano, 1576, S. 12 recto***
„Credo, & confesso, che il maggior nemico, ch'io habbia, sia io stessa, il che vedo tanto nell'opere del corpo, come dell'anima, dentro delle quali habita l'amor proprio, tanto nascostamente, che non penso con giudicio humano poterlo discacciare."

277 ***Varano, 1576, S. 13 recto***
„In quanto al corpo, ho prima amato molto lo starmi ritirata, poco, ò mai comparendo in luoghi, dove si perde il tempo, ò che vi sia occasione di peccato, & stando cosi sola mi son ritrovata più raccolta, & consolata nel Signore; il che facilmente ho possuto fare, pensando, che veramente io non era sola, ma che in mia compagnia stava il Signore con tutti i Santi, & Angeli del Cielo, co' quali ragionando dentro di me stessa, passava tutto quel tempo, più dolcemente, (senza comparatione) che se fosse stata in compagnia di qual si voglia persona di grand'autorità."

278 ***Varano, 1576, S. 13 recto-verso***
„Secondo per discacciare questo amor proprio, ho cercato haver cura de' miei sentimenti, in non essere curiosa ò leggiera in voler vedere, udire, odorare, gustare, ò toccare ogni minima cosa, anzi vorrei al possibile sforzarmi, in questa parte mortificarmi, facendo il contrario di tutto quello, che il senso m'invita, sapendo certo, che per queste cinque porte il nemico ci fa la maggior guerra, che può, & ne ottiene tanta vittoria, quanta egli desidera. Ma perche l'anima non può stare senza alcuna ricreatione, è necessario, levandole la consolatione del senso esteriore, occuparla interiormente nel vedere, udire, odorare, gustare, & toccare spirituale; il che si può fare."

279 ***BAV, Vat. lat. 8026, tomo II, f. 25 recto***
„MDXCI. XXV. Gen.[naio] Il Card.[inale] [Paolo Camillo Sfondrato] prese possesso. La chiesa fu accomodata con superbissimi parati con molta argenteria, e vi furono

soavissimi canti. Venne detto Ill[ustrissi]mo accompagnato da molti Prelati e Signori. Celebrò messa all'altare maggiore. Furono cantati alcuni motetti in lode sua e dette la benedizione al popolo. Venne in parlatorio, mostrò l'affetto a questo a [sic] luogo, e disse che non per altro avea sempre desiderato di esser Cardinale solo per potere avere il titolo di S.[anta] Cecilia [in Trastevere]. Poi partì accompagnato dalli medesimi Signori che l'aspettavano in cortile. Fu quel giorno cattivissimo tempo con pioggia e tempestuosi tuoni in modo che pareva un nuovo diluvio."

280 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4202, f. 110 recto***
„1595. 20. Decembre = Donazione fatta al Monastero di scudi 400. dal Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrati Titolare per condurre l'acqua al Monastero concessa da P[P].[apa] Gregorio XIV. suo Zio. --- To.[mo] 50. pag.[ina] 32. v.[ers]o".

281 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4202, f. 113 recto***
„1601. Deputazione del Card.[ina]le [Cesare] Baronio per Protettore del d.[ett]o Monastero, che prese il formale possesso il dì 2. luglio d.[ett]o anno. Suoi regolamenti spirituali per le monache, e doni fatti dal d.[ett]o Card.[ina]le --- To.[mo] 50. p.[agina] 56. 59. […] 1602. 18. Febraro = Visita fatta dal Card.[ina]le [Cesare] Baronio Protettore al d.[ett]o Monastero, ed ordini dati in occasione di d.[ett]a Visita. ---- To.[mo] 50. pag. [ina] 62."

282 ***BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 44 recto***
„MDCI. Giugno. Venne il Card.[inal] [Cesare] Baronio mandato dal Pontefice Clemente VIII. e fatte chiamare le monache partecipò loro che sua Santità avea dato per protettore al n[ost]ro Mon.[aster]o l'Ill[ustrissi]mo et R[everendissi]mo S.[igno]r Card.[inale] di S.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato], quale ringraziarono. Vi era per confessore il P.[adre] D.[omenicano] Quintio Ricci il quale essendo carico d'anni non poteva piu resistere a tanta fatica, e per ciò fu licenziato, e si surrogò dal Cardinale il P.[adre] D. [omenicano] Giuseppe Minnetti giovane di trent'anni di qualità e virtu, che lo rendevano grave, maturo, e pieno di autorità, in modo che il Cardinale disse alle madri, che avea trovato confessore secondo il cuor suo= Croniche. A 2. luglio 1601 prese possesso."

283 ***BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 48 recto***
„MDCII. XVIII. Febr.[ar]o Fu fatta la visita dall'Ill[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[inal] Protettore [Paolo Camillo Sfondrato] e furono dati vari ordini. Li Padri che vennero in sua compagnia fu[rono] il Molto R.[everendo] P.[adre] D.[omenicano] Giulio Sansidonio, il Teologo di detto Ill[ustrissi]mo il R.[everendo] P.[adre] D.[ominicano] Giovanni Alciati, et un'altro Patre= Croniche."

284 ***BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 63 recto***
„MDIII. tra il maggio e l'ottobre. Vittoria e Clarice figlie del S.[igno]r Angelo Jacobilli pigliorno l'abito della S.[anta] Religione e il Card.[inal Paolo Camillo Sfondrato] non volle che portassero veste da sposa ne gioie di nessuna sorte, e che per l'avvenire cosi si facesse. Ordinò ancora, che le zitelle da monacarsi non uscissero dal Monastero. Si

contentò che la S.[igno]ra D.[onna] Camilla [Boncompagni] figlia del Duca di Sora [Giacomo I] si facesse una veste di armisino bianco semplicissima con le guarnizioni di seta bianca e cosi hanno fatto tutte quelle che hanno preso l'abito dopo di lei= Croniche".

285 ***Paluzzi in Antonazzi, 1980, S. 190-192***[126]
„Nazi [= innanzi] che fossi retrovato il corpo di S.[anta] Cecilia io ero stata tre mesi nel Monesterio et Dio sa quello stimolo che ebe da le Monache per questo che volevano che faccesi oratione particulamente a S[anta] Cecilia se in quella Chiesa era il suo corpo et se dove era et io li respondeva non sentiva tal cose nel oratione che la faccesiro ancora loro et prima osci che la faccesi et di poi oscita il mio R[everendo] Padre confessore [Alessandro Migliacci] mi commandai che per obidienzia lo faccesi et quando lo fece mi parve che venisi S.[anta] Cecilia et S.[anta] Caterina da Siena et mi menassiro alla sua Chiesa e mi faccesiro vedere come stava lei con altri corpi santi che fu una cosa giosta come poi fu trovato et di queste cose simile me ne sondo occorse infinite".

286 ***Farronio in Antonazzi, 1980, S. 310***[127]
„Interrogandola io [= Francesco Farronio] del corpo di S.[anta] Cecilia, circa la sua inventione, mi disse che se sapeva ch'era nella sua chiesa in Roma, ma non se sapeva in [che] luoco fosse; et per questo il Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato fece fare molte orationi in più luochi et da più persone, et di più ne fu scritto all'Arciprete Migliacci, che facesse pregare con instanza alla detta Suor Caterina [Paluzzi], et pregasse ancora lui per havere qualche inditio, acciò se ritrovasse tal tesoro, essendo lui confessore et la serva di Dio secolare; et così fu fatto che una mattina Suor Caterina facesse particolar oratione per questo, et Migliacci havrebbe detto la Messa, et essendosi communicata, obedì semplicemente al suo confessore non sapendo l'instanza fattali, perciò se mise in voluntà di ciò sapere, piacendo al suo sposo di revelarlo; et così restando doppo la Messa sola in oratione avanti il santissimo sacramento, doppo un pezzo fu portata in spirito in Roma nella detta chiesa, accompagnata dal Signore et dalla Beatissima Vergine, dove poi la menò sotto terra, dove era un'arca di marmo, quale fu aperta et dentro vi era una cassa d'abbete, ma tutta tarlata, et ivi il corpo intiero di S.[anta] Cecilia con due teste di martiri, et così, arrivando l'Arciprete in chiesa, la trovò immobile dove per tante hore era stata; ritornando in sé gli raccontò il tutto, quale poi scrivendo a Roma allegando il luoco della chiesa; et così fu trovato il corpo di S.[anta] Cecilia nel modo che riferì la serva di Dio."

126 Die handschriftliche Autobiographie Caterina Paluzzis befindet sich in Rom, Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, x. 649. B1, f. 18 recto.

127 Quelle im Corpus Migliacciano in Rom, Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, f. 171 verso-172 verso.

287 *Tommaso di Gesù Maria in Antonazzi, 1980, S. 94, Fußnote 7*[128]
„Il Signor Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato per sua devotione e del Popolo di Roma tenne quel Santo Corpo da quindici giorni esposto sopra la chiesa alla vista di tutti. In questo tempo fu mandata a chiamare Suor Caterina [Paluzzi] che andasse a vedere il tesoro ritrovato per mezzo suo, et ella non vi volse andare per fuggire l'applauso et honore che gl'havrebbono potuto fare et per questa attione non puol credersi il gran credito ch'acquistò in Roma da tutte sorti de genti."

288 *Corpus Migliacciano in Antonazzi, 1980, S. 289*[129]
„Et volendo Nostro Signore che coresse la fama di Suor Caterina [Paluzzi] in Roma di maniera tale che da tutti era desiderata,/ f. 121 recto/ et in particolare dal Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato, il quale trattò più volte seco, et ne restò tanto edificato che pensò dargli ogni aiuto, et perciò le consegnò un'annua pensione di scudi decedotto, et spesso gli dava buona somma di denari."

289 *Zeugnis der Schwester Maria Cecilia vom Kreuz, Unbeschuhte Karmelitin im Kloster von Santa Maria del Monte Carmelo in Trastevere, datiert 1647, in Antonazzi, 1980, S. 313-314*[130]
„La santa memoria dell'eminentissimo Signor Cardinal [Paolo Camillo] Sfondrato di Santa Cecilia stimava assai questa serva di Dio, trattava seco con confidentia grande, le conferiva negotii gravi, e si tratteneva molte hore seco, sempre trattando di cose altissime di spirito e di virtù, e così andava provando quell'anima; et assicurandosi di quello spirito, la faceva andare a monasterii di monache a predicare, e sua Eminenza si trovava presente a sentirla, perché, come altamente pratticava la virtù e mortificatione, così altamente ne discorreva; e tutto questo passava mentre lei stava in casa ove io stavo, e di lì la mandava a pigliare sua Eminenza quando la voleva, facendola andare a qualche chiesa, e tra l'altre una volta le mandò a dire, che il giorno seguente voleva sua Eminenza andare alle sette chiese, però che voleva anche lei si trovassi in tutte le chiese, quando lui vi era, sì come seguì.

La sera tornata in casa, io mi valsi dell'auttorità che havevo con lei, e le commandai mi dicesse puntualmente quanto era passato. Molte cose mi disse, e tra l'altre una fu, che mentre era nelle grotte di S.[an] Sebastiano, o di S.[an] Lorenzo – che di questo non mi ricordo bene, certo è che in uno di quelli santi luoghi fu – Sua Eminenza le domandò sopra le doti che goderanno i corpi beati in cielo, e lei rispose con tanta altezza di scienza infusa che era in lei, e con tal modo, che detto Eminentissimo Signore diede in eccessi di giubilo et allegrezza, e fece atti di charità grandi verso la serva di Dio.
Hor io intendendo tutto questo, le dissi: „Hor come va, sor Cattarina, non ve invanite niente, e delle gratie che vi fa Iddio, e con questo applauso delle creature?" All'hora lei diede un sospiro, e disse: „Ha, se sapeste quanto le gratie che mi fa Iddio mi sprofondano

128 Manuskript in Rom, Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, x. 649. A, Buch IV, Kapitel 16, f. 252-253.

129 Manuskript in Rom, Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, f. 120 verso-121 recto.

130 Manuskript in Rom, Archivio della Postulazione, f. 3 verso-4 recto.

nel mio niente, e l'applauso delle creature per me son tormenti non ordinarii. Ditemi, dicevami, quando lo spirito di Dio entra in una immagine di legno o di pietra, e la fa parlare et operar miracoli, chi è qu[el] che parla e fa miracoli? Non è già la pietra, o il legno, ma lo Spirito Santo, che le piace servirsi di quella bassa materia. Hor così appunto vuole Iddio servirsi della mia gran viltà, ignoranza e bassezza, acciò lui solo, et non io, sia conosciuto in me."

Lascio di dire come il corpo di Santa Cecilia fu trovato puntualmente, come lei diede relatione esserli stato monstrato il luogo, ove si ritrovava, né mi estendo a dire il che né il come, perché sì come fu cosa patente al sopranominato Eminentissimo et ad altre persone, sì anche perché sarà stato notato da altri."

290 Avviso di Roma*, in: BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 25 recto*

„MDXCI. XXV. Gen.[naio] [....] In quel tempo vennero in Roma l'Ill.[ustrissi]ma sua Sig.[no]ra madre [= Sigismonda d'Este], sorella [= Anna Sfondrato,] cognata [= Lucrezia Cibo] ed altre Sig.[no]re sue parenti, le quali piu volte vennero a visitare le monache. Una volta vollero vederle alla porta e toccar loro le mani con somma umiltà. La madre del Cardinale [Paolo Camillo Sfondrato] sempre stette in ginocchio. Vollero vedere le sorelle converse, e quelle che stavano in cucina. Si offerirono a dare loro ogni aiuto. Suor Marta conversa vecchia disse che non vi essendo fontana si pativa molto, che bisognava cavarla per via di conocchia girando attorno come bestie. Fu anche detto che si desiderava la franchizia per acqua e per terra. Dopo pochi giorni vennero dette Signore a dar nuova che il Card.[ina]le avea ottenuto dal Pontefice due once d'acqua, e la sudd.[ett]a franchizia."

291 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 136 recto*

„A di 9. di Marzo [15]91 [...]/ f. 138 recto/ La Baronessa [Sigismonda d'Este,] madre del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato con la sorella [Anna Sfondrato], sposa [= Lucrezia Cibo], et altre parenti del Papa ricevono hora le visite dalla corte, et quasi dalla mag.[gio]r parte del Collegio de Car.[dina]li, [...]"

292 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, II, f. 49 recto*

„Di Roma alli V di Giugno 1591 [...]/ f. 50 verso/ [...] et si parla in oltre, che la sorella [Anna Sfondrato] del Car.[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato da che non ha potuto ottenere la berretta rossa per il fig.[lio]lo di tenera età [= Onorato Visconti] habbia rivolto l'autorità sua, et intercessione per Mons[igno]r [Gaspare Alfonso] Visconti, et ottenutolo con allegrezza di tutta la corte, [...]"

293 Compendio della vita della venerabilissima madre Ang.[eli]cha Agata Sfondrata *in Baernstein, 2002, S. 155* (*italienisches Original ibidem, S. 245, Fußnote 46*)[131]

„Tutto il mondo era consapevole per così dire quanto il S.[igno]r Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrati amava questa sorella sua [= Barbara Sfondrato, *in religione* Agata],

131 Manuskript in Rom, Archivio Generalizio delle Angeliche, Ms. 17, f. 49 recto.

et in gra' di lei havrebbe fatto qualsivoglia cosa, et desiderando moltiss.[im]e persone favori da S.[ua] S.[igno]ria Altissima, si servivano del mezzo della n.[ost]ra M.[ad]re, accio essa le ottenesse quanto pretendevano; lei ricercata, faceva amorevolmente la carità di raccommandatione al fratello."

294 *Gonzaga, 1673, S. 37*[132]

„Non contenta di questo per compimento maggiore della detta Capella [= di San Carlo Borromeo], e della Chiesa mede[si]ma, volse fare l'altra Capella in faccia della sudetta, & questa resta intitolata con il nome di Capella delle Sante Vergini, essenda tutta ornata delle loro figure, trà le quali ve ne sono alcune stimatissime.

Nell'alto più eminente di essa vi è riposta l'Ancona di Santa Tecla Vergine, & Martire, prima discepola dell'Apostolo Paolo, con cornice dora-/ S. 38/ ta, & questa fù mandata in dono dalla Serenissima Principessa Margarita Farnese di Parma; sotto della quale vi sono due casse con li suoi contorni, e ligature dorate, accommodate in guisa, che la loro prospettiva è riportata in fuori, in modo, che le due casse vengono ad essere à giusta linea ambedue uguali, havendo l'una, & l'altra dipinte in faccia per il lungo di esse Santa Agnese Vergine, & Martire, & Santa Cecilia pure Vergine, e Martire, ivi dipinte nella propria forma, modo, e maniera, con la quale furono ambedue distintamente ritrovate in dette casse, più anni scorsi dopo il loro Martirio, che perciò l'una, & l'altra cassa tiene molti fragmenti delle loro Sante ossa.

Queste casse furono mandate con la loro autentica dal mede[si]mo Cardinale Sfondrato alla detta Madre sua Sorella [= Barbara Sfondrato, *in religione* Agata], la quale/ S. 39/ sotto di esse fece riporre una bellissima Ancona di Santa Agata Vergine, e Martire, con cornice dorata, alli cui lati vi stanno riposte sei altre belle teste dipinte di Sante Vergini, & Martiri, trè per parte, essendo il rimanente della Capella tutta dipinta con diversi motti, & inscrittioni alli suoi luoghi."

295 *Archivio Generalizio delle Angeliche, Rom,* **Compendio della vita delle venerabilissima madre Ang.[eli]cha Agata Sfondrata***, Manuskript 17, f. 181. Abschrift von Prudence Renée Baernstein mit Revisionen des Verfassers*[133]

„Nella prima estate di questo suo Priorato [il terzo di Barbara Sfondrato, *in religione* Agata, dal 1614], havendo la S.[igno]ra Principessa di Parma d.[onna] Maura Lucenia [= Margherita] Farnese, donato al Mon.[aste]ro una bella ancona grande di S.[anta] Tecla, fece dipingere la Capella per scontro a quella che già havea fatto dipingere, dedicando questa capella alle sante vergini et nel mezzo in loco eminente, co' perito ingegno vi fece collocare l'ancona di S.[anta] Tecla, et più a basso un'altra ancona che già era stata donata a lei di S.[ant']Agata, facendola accomodare secondo il spacio del sito, et dalle parti l'imagini di alcune Sante Vergini, che desiderava che la Congregatione havesse in singolare devotione, S.[anta] Barbara, S.[anta] Caterina Martire, S.[anta] Lutia, S.[ant'] Orsola, S.[anta] Caterina senense, S.[anta] Teresa, et nelle loro feste ordinò che ve si accendessero due candele."

132 Teilweise zitiert in Giuliani, 1998, S. 186-187.

133 Erwähnt und interpretiert in Baernstein, 2002, S. 165 und S. 248, Fußnote 83.

296 ***Sfondrato an Giovanni Battista Vitelli; in: Cirocchi, 1636, S. 160***
„O mio caro, e santo vecchio, aiutate questo vostro vero amico, ma infelicissimo peccatore; & fate per carità, che di lontano in questa gran Festa io sento la forza dell'oratione. Mi veggio sepolto nel mare delle miserie de mali abiti, & in uno abisso di distrattioni; [...]"

297 ***Sfondrato an Giovanni Battista Vitelli, in: Cirocchi, 1636, S. 160-161***
„Voi sapete se ho occasione di temere à pensare di ritornare in un mare vastissimo di distrattioni, & di pericoli grandissimi d'offese del Signore; massime conoscendo per esperienza la mia debolezza, & miseria."

298 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1069, f. 703 recto***
„Mercordi. Di Roma li 21. Nov.[emb]re 1601 --- [...]/ f. 705 verso/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato ha tanto zelo et fervore di divot.[ion]e alla Sua S.[an]ta Cecilia, che hoggi che è stata Vigilia di d.[ett]a Santa, oltre gli honori grandi fatto far di musichi nella Chiesa ha ordinato, che tutta la sua famiglia habbia da di[gi]unare in pane et acqua, et per questo non ha fatto dar parte a[i] ser.[vito]ri questa matt.[in]a che del semplice pane, et domatt.[in]a vuole che tutti si habb.[ian]o à comunicare in honore di d.[ett]a Santa."

299 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1068, f. 89 recto***
„Di Roma li 9. febraro 1600. Mercordj. [...]/ f. 92 verso/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato s'intende per cosa certa che se ne vada se non ogni giorno almeno bene spesso con il sacco da Compagnia et sempre à piedi alle quattro chiese, sentendosi che voglia continuare di farle fin à 30. volte senza valersi del Privilegio concesso à S[S].[igno]ri Card.[ina]li che in tre visite guadagnino il S.[antissi]mo giubileo; dalche si vede che sempre questo Ill.[ustrissi]mo ha mostrato inclinat.[ion]e grande alla vera divot.[io] ne."

300 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, unpaginiert***
„Di Roma li 22 di Genn.[a]ro 1600 [...] Il S.[igno]r Card.[inal] [Paolo Camillo] Sfondrato hà ottenuto permesso da N.[ostro] S.[igno]re che per 40 giorni non possa intervenire à Concistori, Cappelle, et ad altri atti pub[b]lici per poter in quello tempo attendere con più quiete all'esercitij spirituali andando ogni giorno alle 4 chiese per il più a piedi come fece martedì non ostante il cattivo tempo."

301 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1068, f. 133 recto***[134]
„Mercordj. Di Roma Il p.[rim]o di Marzo 1600 [...]/ f. 135 recto/ [...] Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato si vede, che batte tutt.[or]a una santa retirata, et di gia dicono habbia fatto vendere tutte le sue massarizie, et ne/ f. 135 verso/ fa andar vendendo tutt.[or]a et con dissegno all'anno santo fornito di ritirarsi ad una vita claustrale et vogliono

134 Mit Datumsangabe in Pastor, XIII, 1928/29, S. 684, Fußnote 7.

anco Capuccino, et secondo sen'è fatta la med.[esi]ma rissolut.[ion]e da quattro suo ser:[vito]ri et intendendosi che vene siano degli altri, che habb.[ian]o questo istesso S.[an]to pensiero però si crede al certo, che potrebbe intrare in questa religione."

302 Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma li 12 di Maggio [15]99 […] Appena giunse in Roma il Card.[inal] [Paolo Camillo] Sfondrato, che subbito se ne volò à fare riverenza al Papa martedi alla Villa per andarsene di là à Tivoli à quel suo luogo vicino à far la sua solita vita ritirata."

303 Avviso di Roma*, in: ASV, Avvisi, 1, f. 82 recto*

„Di Roma li 20. lug.[li]o 1605. […]/ f. 83 verso/ S'intende che il Card.[ina]le S.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] gode estremam.[en]te della sua vita si puo dir solitaria che và menando al Mon.[aste]rio di Monte Oliveto fuor di Tivoli […]"

304 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, I, f. 392 recto*

„Di Roma li 5. di luglio 1597. […]/ f. 395 verso/ S'intende che l'Ill.[ustrissi]mo [Cardinal Paolo Camillo] Sfondrato retiratosi a Tivoli in un certo Monasterio [= Sant'Angelo in Piavola] stia in continue orationi, et che particolarm.[en]te sia stato osservato che per 7. hore continue sia stato sempre genuflesso."

305 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, II, f. 446 recto*[135]

„Di Roma li 23. luglio 1597. […]/ f. 449 recto/ […] Ogni giorno si sente mag:[gio]ri effetti dell'austera vita, che mena l'Ill:[ustrissi]mo [Cardinal Paolo Camillo] Sfondrato con continui digiuni, et orationi/ f. 449 verso/ sendosi in tutto, et per tutto alienato dalle cure temporali."

306 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, II, f. 450 recto*

„Di Roma li 26. di luglio 1597. […]/ f. 452 recto/ L'altro giorno tornò qua da Tivoli il Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato, et poi subbito è partito per visitare il Monte di Vernea [= La Verna] dove San Fran.[ces]co [d'Assisi] fece la sua vita[.] di li poi dicono voglia andare à Monte Corona[,] luogo de Camaldoli[,] et poi alla Madonna delli Angioli d'Assisi per il p.[rim]o di Agosto et indi sene passerà per trattenersi questa estate al Monte Morcino luogo dei Padri di Monte oliveto de quali Egli è protettore."

307 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, II, f. 478 recto*

„Di Roma li 9. d'Agosto 1597. […]/ f. 479 recto/ […] Continua il Cardinal [Paolo Camillo] Sfondrato nelle sue divote et s.[an]ti operat.[io]ni et/ f. 479 verso/ ultimam.[en]te hà fatto à piedi con alcuni Padri Franceschani di Tivoli il Viaggio della Madonna d'Assisi dove quest'anno intendesi esser passata quella divotione con molta quiete contro il solito de gl'altri anni se bene il concorso delle genti e stato magior dell'ordinario."

135 Mit Datumsangabe in Pastor, XIII, 1928/29, S. 684, Fußnote 7.

308 ***Albergati zitiert nach Robertson, 1992, S. 265-266, Fußnote 285***
„E perché gli oggetti rappresentati dalla pittura, come tutti gli altri che servono alla ricreatione, dovendo ristorar l'animo, e rinforzarlo insieme nelle sue operationi, non solo è di mestiere, che siano dilettevoli, ma che confermino l'huomo ancora nell'habito della propria virtù, per cagione di cui cerca di ricrearsi; perché, se gli fossero contrari, opererebbono contro al proprio fine: però oggetti di conveniente, e proprio diletto saranno quelle pitture, che, dimostrando attioni virtuose, & massimamente corrispondenti alla vita di Principe Ecclesiastico, saranno bastevoli sopra tutte a confermarlo nel suo lodevol proponimento: E così, non le pitture, come quelle di Pausone [...], ma come quelle di Polignoto morali rappresentanti attioni di fortezza, di liberalità, di temperanza, e sopratutto di pietà, e di divotione, della qualità che furono quelle, che indussero Gregorio Nisseno dolcemente a lagrimare."

309 ***Baglione, 1995, I, S. 168-169***
„Per entro alla chiesa di santa Cecilia insieme con Tarquinio da Viterbo [= Tarquinio Ligustri] operò anche Giovanni Zanna Romano, detto il Pizzica, tutte le figure nella detta nave a fresco dipinte, e quella banda sinistra co'l suo colorito egli adornò. Figurò ancora tutti li Santi Romiti, e gli altri, che sono in sù la facciata del choro di quelle Monache, che ivi habitano, & a Dio servono; e l'opera sta all'incontro dell'altar maggiore, a fresco operata. Et in faccia dell'istessa chiesa dalle bande dell'altar maggiore il Zanna Romano fece due storie, l'una del Figliuolo prodigo, e l'altra del transito, e morte dell'Avaro, in fresco similmente concluse."

310 ***Baglione, 1995, I, S. 91***
„In tempo di Papa Clemente VIII. ritrovossi Fabritio Parmigiano Pittore [= Andrea Fabrizi], il quale diedesi a far paesi coloriti sì a fresco; come a olio; & anche a guazzo; e formavali assai buoni, ma più tosto di maniera, che ritratti dal vero; poiche in lui come non assai valeva lo studio, cosi molto la natura prevaleva. Nella chiesa di s.[anta] Cecilia in Trastevere sono di mano di quest'huomo otto paesi, che scorgonsi sotto la volta nell'entrare della porta maggiore. & in quei mezi tondi, o lunette miransi fatti di buona prattica, rappresentanti alcuni Santi Romiti, che nelle lor solitudini, variamente, e vagamente condotte, a Dio servono, e della lor pace si godono."

311 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1059, I, f. 19 recto***
„A 12 di Genn.[ar]o 1591[.] Hier matt.[in]a N.[ostro] S.[igno]re celebrò messa bassa nella Cappella di Sisto [= nella Cappella Sistina], et fù notato che più volte pianse di cuore, non potendosi negare, che q.[ues]to Princ.[ip]e [degli Apostoli] non sia veram.[en]te santo, et de tutte le parti irreprensibile. Dapoi S.[ua] S.[anti]tà scese à piedi processionalm.[en]te con i Car.[dina]li, [la] Corte[,] cleri[ci], et Relig.[io]ni per Borgo vecchio facendo la strada med.[esim]a, che si suole nella festività del S.[antissi]mo corpo di Christo fino à San Pietro [in Vaticano], ove ricevè l'indulgenza del S.[antissi]mo giubileo con devotione, et santità incredibile, et all'arrivo in chiesa si cognobbe grand.[issi]ma fiacchezza in S.[ua] B.[eatitudi]ne, la quale ha fatto distribuire 18 mila

scudi di elemosina à luoghi pij, et assegnatoli di più 24 mila scudi l'anno sopra gli emolumenti della Dataria, […]"

312 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 30 recto*
„Di Roma li 16. Genn.[ai]o 1599. […]/ f. 33 verso/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato veram.[en]te è persona degna di infinite lodi, facendo l'opre di misericordia, che fa et s'intende, che va facendo distribuir grosse somme di danari à povere vedove perbisognose, oltre che lui ha fatto rivestir da 200. poverelli, che erano nudi, et invero, che ha dato da dir molto in sua lode, et in vero che q.[ue]sto Ill.[ustrissi]mo ha havuto sempre ottime Intragne, […]"

313 *Morigia, 1592, unpaginiert*
„Et veramente questo sommo Pontefice, è dato da Dio, et ciò fu apunto l'anno passato 1590. il dì 5. del Mese di Decembre, venendo il giorno di San Nicolao, di cui egli havea il nome, et di cui è sempre stato immitatore nella perpetua Virginità, nelle limosine, nell'essemplarità, et santità nella vita, nell'aumento del culto di Dio, nel zelo della salute dell'anime, nelle sante osservanze del vivere Christiano, nell'ardore della santa fede, et sopra ogni cosa gran Predicatore della parola di Dio à persuadere i popoli al beato vivere. […] Ma sapendo io, che le rare virtù, et la santità risplendono in esso, come chiarissime stelle nel firmamento, però sono manifeste à tutto il Christianesimo."

314 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 631 recto*
„Di Roma à di V. di Decembre [15]90 […] Si dice, che S.[ua] S.[anti]tà sia Vergine à nativitate, et secondo fin qui si è visto è di spirito poco, mal sano, urinando sangue ogni poco che fa essercitio violento, ò si sbatte in cocchio. Ha del continuo un riso modesto in bocca, […], et in somma è amatore della povertà non meno, che della Religione, et della giustitia, […]"

315 *Giulio Rossi* (*Iulius Roscius*), *in: BAV, Barb. lat. 1666, f. 5 verso*
„Matris ut è gremio vitales exit in oras/ Nutricum manibus, liquido versatur abaeno/ Ut lotus de more foret: stat rectus in velo/ Fonte puer: iam caelo oculos, mentemque levabat/ Vix genitus, iam se terris subducit in altum./ Tum tener uberibus mater quae sedula prebet,/ Abstinet, atque dies binos ieiunia ducit./ Relligio stat fixa animo crescentis ephebi/ Caelestes miratur opes, miratur et ipsum/ Qui virtute potens sublimi vertice fulcit/ Lucentemque globum lunae, et vaga sidem caeli."

316 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1058, f. 676 recto*
„Di Roma à 26 di Decembre [15]90. […] per essere S.[ua] S.[anti]tà di forze deboli, fiacca, et delicata, havendo portato q.[ues]ta sua natura debole dal ventre della madre, dal quale uscì di sette mesi cavato à forza, […]"

317 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1072, f. 603 recto*
„Roma 24 Novembre 1604. Mercordi. […]/ f. 603 verso/ Il Card.[ina]le soprad.[ett]o [= Paolo Camillo Sfondrato] anco fece d.[ett]a matt.[in]a distribuir larga elemosina per

quella Parrocchia, et vanno li suoi proprij di Casa dicendo, che si erano fatti fare mille pani, et In più otto barili di vino per darne à tutti li poveri, che erano concorsi, et che essendosi cominciata à fare distribut.[io]ne vedendo tanti poveri concorsi pensarono di smelare il pane affinche fosse bastante, ma poi rissolverono darlo Intiero, et dicono apertam.[en]te che sebene erano oltre 4. mila poveri, et che si diede à tutti, che In ogni modo il pane fu bastante et ne avanzò, anco del vino volendo inferire co' questo dire che qualche grazia part.[icola]re d'Iddio sovvenisse miracolosam.[en]te à quelche mancava, tutt.[or]a se la chiesa l'approva lo terrà per miracolo. Delle musiche che vi furono ecc.[ellentissi]me d.[ett]o giorno in quella Chiesa et del concorso grande del popolo non si può dire, et per darne un poco di fumo basterà, che per la gran-/ f. 604 recto/ dissima calca di quelli che Intravano et uscivano l'una col'altra pila dell'acqua benedetta fatte far di nuovo dal Card.[ina]le molto belle et sodissime si spezzarono li piedistalli et caderono Interra senza però farsi se pile altro danno, ne far male ad alc[uno]. In tanta gente che vi era, che si può dir un'altro miracolo."

318 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4092, Faszikel 2,*** **Registro de' mandati del 1601 al 1602**

„a. N. 14. Molto m.[agnifi]ci S.[S][igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re all'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]re Car.[dina]le di Siena [Francesco Maria Tarugi] ò à chi S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma ordinerà piastre cento fiorentine quali sono per altritanti pagati di n[ost]ro ordine dal S.[igno]re Mutio Borghesi a la M[ad]re Passitea Crogi; che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 19. Mag.[gi]o 1601. --- 105-

b. N. 16 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re à m[aest]ro Pietro da Prato oreffice scudi sessanta di m.[one]ta; quali sono à conto d'una Testa d'argento di S. Valer.[ia]no ch'egli deve fare per la chiesa di S.[an]ta Cecilia. che pigliandone ricevuta, saranno ben pag.[a]ti. Di Casa à 23. di Magg.[i]o 1601 ----60.[136]

c. N. 26 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à Mass.[i]mo Crogli Pittore [scu]di 5. m.[one]ta, quali sono à buon conto di scudi 25, che noi li diamo per una copia, ch'egli deve farci della Decollazione di S.[an]ta Cec.[ili]a. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa à 5. lug.[li]o 1601 ----5-[137]

d. N. 47 Molto m.[agnifi]ci S.[S][igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re à m[aest]ro Gio.[vanni] Ant.[onio] Pomici scudi dieci di m.[one]ta quali sigli donano per le misure fatte da lui fin' à quest'hora ne' lavori della chiesa di S.[an]ta Cecilia. Che pigliandone ric.[evu]ta. Di Casa à 13 di Agosto 1601----10-.

e. N. 52 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re à Mass.[i]mo Crogli Pittore scudi diecinove di m.[one]ta, quali sono per intiero prezzo di un quadro di S.[an]ta Cecilia, ch'egli ci hà fatto, et per final pagamento di quanto deve hav.[e]re da noi, sino, et per tutto qu.[est]o di 31. d'Agosto 1601. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa à 31. d'Agosto 1601 ----19-[138]

---

136 Weitere Zahlungen an Pietro da Prato im Faszikel 3, *Libro de mandati*, 1603, Nrn. 11, 22 und 39.

137 Hinweis in Nava Cellini, 1969, S. 35 und S. 41, Fußnote 39.

138 Hinweis in Nava Cellini, 1969, S. 35 und S. 41, Fußnote 39.

f. N. 56 Molto m.[agnific]i S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag.[a]re à m[aest]ro Pietro da Prato Argentiere scudi quaranta di m.[one]ta, quali sono à buon conto della Testa d'argento, ch'egli fà per la chiesa di S.[an]ta Cecilia. che pigliandone ric[evu]ta, saranno ben pag.[a]ti. Di Casa à 4. Sett.[emb]re 1601- 40-

g. N. 61 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare a m.[aest]ro Andrea d'Ancona [= Andrea Lilio] scudi 24. di moneta, quali sono per doi quadri picoli che ci ha fatto di S.[anta] Cecilia, et altri scudi 50 per un quadro di S.[an] Francesco pur fatto da lui, et pigliandone ricevuta saranno ben pagati. Di casa alli 19. 7bre 1601 ----- 74

h. N. 66 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Giovanni Baglioni Pittore scudi centocinquanta di m.[one]ta, quali sono per il prezzo di un quadro, ch'egli ci hà fatto, et intiero saldo et final pagam.[en]to di quanto deve hav.[e]re da noi, sino, et per tutto questo di ult.[im]o di sett.[emb]re 1601. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa all'ulti.[m]o di Sett.[emb]re 1601 ----150-

i. N. 73 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à m[aest]ro Guido [Reni] Pittore scudi centovinti di m.[one]ta, quali sono per un quadro di S.[an]ta Cecilia, et per altri lavori fatti da lui sin'à q.[uest]o guino [=giugno] per ser.[vizio] N[ost]ro. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa à XI. d'ott.[ob]re 1601----120-.[139]

j. N. 79 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a et C.[ompagni.] Vi piacerà di pag.[a]re à m[aestro] Dom.[eni]co Arrighi oriffice scudi otto di m.[one]ta, quali sono per una corona, che servi à la statua di S.[an]ta Cecilia, et per intiero saldo et final pag.[amen]to di quanto egli deve hav.[ere] da noi, sino, et per tutto q.[uest]o di 17. d'ott.[ob]re 1601. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa à 17. d'ott.[ob]re 1601 ----8-."

k. N. 85 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare à Jacomo Gettatore [= Giacomo Laurenziano] scudi quattro di m.[one]ta, quali sono per alcune cornici fatti da lui, et intiero saldo, et final pag.[amen]to di quanto egli deve hav.[ere] da noi, sino et per tutto q.[uest]o di 17. d'ott.[ob]re. che pigliandone ri[cevu]ta. Di casa à 17. d'ott.[ob]re 1601 ----4-.[140]

l. N. 7 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag[ar]e à Pietro da Prato [oreffice, cancellato] Argentiero scudi trentadue et b.[aiocchi] sessanta di m.[one]ta, quali sono resto del prezzo et fattura d'una testa d'argento et di soi scattolini simili, et per saldo, et final pagamento di quanto egli deve hav.[e]re; et può pretender da Noi sino et per tutto q.[uest]o di 15 . di feb.[brai]o 1602. che pigliandone ric[evu]ta. Di Casa à 15. feb.[brai]o 1602 ----32: 60 -.

m. N. 9 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag[a]re à [fran.[es]co, cancellato] Horatio Censore Gettatore scudi quaranta di moneta, quali sono per fattura de due modelli et gettatura di dodici festoni di metallo, et per saldo di quanto egli deve hav.[e]re da noi, sino et per tutto q.[uest]o di 15 febr.[ai]o 1602. che pigliandone ric[evu]ta. Di casa à 15. feb.[rai]o 1602 ----40-".[141]

n. N. 72 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pagare al S.[igno]re Tiberio Ceuli scudi duecento m.[one]ta; quali sono per altritanti simili sborsati

---

139 Verkürzt in Nava Cellini, 1969, S. 41, Fußnote 39.

140 Hinweis in Nava Cellini, 1969, S. 39, Fußnote 15 und Morolli, 1988, S. 44, Fußnote 93.

141 Hinweis in Nava Cellini, 1969, S. 39, Fußnote 15 und Morolli, 1988, S. 44, Fußnote 93.

d'ord.[in]e n[ost]ro in Siena dal S.[igno]re Mutio Borghese à m[aest]ro Fran.[ces]co Vanni per prezzo di un quadro fatto da lui per la chiesa di S.[an]ta Cecilia, che pigliandone ric[evu]ta. Di casa al pr.[im]o di Giug.[n]o 1602 ----200-.
o. N. 137 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà di pag.[a]re à m[aest]ro Guido [Reni] Pittore scudi cinquanta di m.[one]ta, quali sono à conto de lavori, ch'egli hà fatti per ser.[vizi]o n[ost]ro. che pigliandone ric[evu]ta. Di casa à, 19, di Nov.[emb]re 1602 ----50."[142]

319 ***Siena, Biblioteca Comunale, Manuskript A XI 33, f. 5 recto* (*anno 1579*)**
„Il nome poi che diedero à q.[ues]ta Novella Congr.[egation]e fù de' Sacri Chiodi, ò vero, come volgarm.[en]te era chiamata, del Chiodo; per memoria, e riverenza d'un S.[an]to Chiodo, col quale N.[ostro] S.[ignore] fù confitto in Croce (e dicesi fosse il Chiodo, che trafisse la man[o] sinistra di N.[ostro] S.[ignore]) il quale con grande onor si conserva in detta Cappella, che chiamasi con altro nome Della Madonna del Manto, in cui ancora con gran veneratione, dopo il corso di ormai 800. anni, si conserva intero, et incorrotto il Corpo del B.[eato] Sorore Fond.[ato]re di d.[et]to Spedale, il quale morì nell' 898. di n[ost]ra Salute. Quindi la n[ost]ra Congr.[egation]e spiega per devota Arme tre sacri Chiodi dentr'una corona di spine."

320 ***Siena, Biblioteca Comunale, A XI 33, f. 34 verso***
„Avanti si sapesse la morte di S.[an] Filippo Neri, disse Teo [= Matteo Guerra], Stanotte è spirato il n[ost]ro Filippo: per accertarsi di ciò scrissero alcuni à Roma, e riscontrarono àpperasino la verità: e ciò egli disse, per essergli apparso la notte il med.[esi]mo Filippo subbito spirato; poiché stando Teo fra vigilia, e'l sonno parvegli di vederlo risplendente, che fissandogli gli occhi adosso, dicesse, La pace sia con te, ò Fratello: ecco che ora io me ne vò in luogo migliore. A q.[ues]ta voce Teo affatto destassi, e tre volte udì le stesse parole, e sparve la visione. E q.[ues]ta Visione è quella che per memoria è figurata n.[ell]a chiesa di S.[an] Giorgio à mano manca nell'Altare di S.[an] Filippo."

321 ***Paolo Camillo Sfondrato an Matteo Guerra, Tivoli, den 20. Juni 1599, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 1***[143]
„[dettato:] Fratello in Christo./ Ho riceuto il quadro, che m'havete mandato, il quale mi è stato carissimo, per essermi arrivato in tempo in questa solitudine di Tivoli. Io mi maraviglio, che non vi sieno capitate mie lettere, perche doppo che sono arrivato à Roma, ve ne ho scritte due di mio pugno, con la prima delle quali n'era accompagnata una per Mad.[onn]a Pasitea [Crogi], et le inviai sotto coperta del S.[igno]r Horatio Azzoni. Di gratia fate diligenza per sapere dove elle sieno capitate, perche mi rincrescerebbe molto fossero andate à male. Il cane è affamato, et abbaia tanto, ch'io credo, che il S.[igno]r Iddio sarà forzato fare à modo suo, ancorche non voglia. Salutate caramente in nome mio Mad.[onn]a Pasitea, et diteli, che si ricordi di me, che certo

142 Hinweis in Nava Cellini, 1969, S. 41, Fußnote 39.

143 In großen Auszügen mit teilweise abweichender Schreibweise publiziert in Nardi, 1984, S. 141.

sento il benefitio delle sue orationi, come fò delle vostre, et me vi raccomando. Di Tivoli à XX. di Giug.[n]o 1599./

[di mano propria:] Ò il mio caro fratello, mi racc.[omand]o humiliss.[imament]e al cane, lo prego nelle viscere di Giesù Christo, ad abbaiar tanto nel cospetto d'Iddio, che io trovi un giorno misericordia. Son diventato pegg.[io]re doppo che son venuto a Roma senza comparat.[ion]e et lo dico colle lagrime al cuore. Aiutatemi per carità, et pigliate una notte sola per 7.na che sò sarete essaudito come un'altra Giudit. Amen Amen il v[ost]ro Car[dina]le Sfond[ra]to/ [in basso a sinistra:] M.[esse]r Teo/ [busta:] Al P[ad]re Theo del Sig.[no]re à Siena Card.[ina]l S.[anta] Cecilia".

322 ***Paolo Camillo Sfondrato an Matteo Guerra, Rom, den 13. November 1599, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 2***[144]

„[dettato:] Rev.[erendo] mio car.[issi]mo/ Se voi vedeste il pretioso corpo di S.[an]ta Cicilia ha[v]reste certo molto maggior consolatione di quella che mostrate d'haver havuto in sentir la nuova che è stato ritrovato, perche rende grandiss.[im]a divotione questa S.[an]ta Reliquia essendo tanto insigne quanto s'habbia la chiesa di Dio: Hora risolvetevi a venir qua, che ha[v]rete un gran contento, et da me sarete visto volentieri: Pregate Dio per me nelle v[ost]re orationi, et state sano. Di Roma li: 13 di 9bre 1599. Fratello v[ost]ro Il Car[dina]le Sfond.[ra]to/

[di mano propria:] Quel cane si fà sentir sin quà, ma è tanto vorace, che a pascerlo ci vuol altro, che fagiani, et la carne grossa le fà male; A Dio fratello mio caro, so che godete, et che v[ost]ro ne ha suo danno; pregate per chi sapete, è hora si stà in colpir bene./ [in basso a sinistra:] P[ad]re Teo/ [busta:] Al R.[everendo] P[ad]re Teio mio car.[issi]mo à Siena Card.[inal] S.[anta] Cecilia".

323 ***Paolo Camillo Sfondrato an Matteo Guerra, Rom, den 27. Januar 1601, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 6***[145]

„Rev.[erendo] come fratello nel Sig.[no]re/ M'è stato molto caro d'intendere per la lettera di V.[ostra] R.[everenza] delli 24. di genn.[ai]o, che il p[ad]re Abbate di San Bened.[ett]o [ai Tufi] habbi dato ord.[in]e; che fossero sborsate in man sua le cento piastre, che si devono à m.[aest]r[o] Fran.[ces]co Vanni, et che egli resti contento di questa somma. Quanto à la spesa ch'io hò fatta in S.[an]ta Cecilia [in Trastevere], dico liberam.[en]te à V.[ostra] R.[everenza] che per esser questa chiesa tanto insigne, per esservisi trovato ultimam.[en]te il corpo di essa gloriosa S.[an]ta; et di tanti altri Martiri, et per il bisogno, che havea d'accommodamento, è stato necess.[a]rio ch'io vi spenda, come hò fatto buona somma di den.[a]ri per resarcirla, et [orna]rla [lacuna nel testo], ne per questo si leva la parte loro à poveri, à quali non manco di sovvenire per quanto posso.

Che sia il fine, con raccomandarmele di cuore, et pregarli dal Sig.[no]re ogni vero bene. Di Roma à 27 gen[naro] 1601/ Fratello v[ost]ro/ Il Car[dina]le Sfond.[ra]to/ [in

144 Auszugsweise publiziert in Nardi, 1984, S. 141.

145 Erwähnt und in einem kurzen Auszug zitiert in Nardi, 1984, S. 142.

basso a sinistra:] P[ad]re Teio/ [busta:] Al Rev.[erendo] come fratello nel S.[igno]re Il P[ad]re Teio à Siena. S.[an] Giorgio./ Card.[ina]l S.[anta] Cecilia".

324 ***Paolo Camillo Sfondrato an Matteo Guerra, Rom, den 12. Dezember 1599, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 3***[146]

„Rev.[erendo] P[ad]re/ Io ho di presente un M[aest]ro di casa, che per esser hormai vecchio con l'età di settanta anni ha pensiero di ritirarsi questo anno santo per viver questo il tempo che gli resta di vita. Però desidero, che V.[ostra] R.[everenz]a faccia prattica di trovarmi costì una persona atta per questo offitio, et che con la intelligenza, prattica, et fedeltà sappia governar bene la casa, tanto più che essendo per l'ordinario molto occupato in alt[ri neg]otij in questi domestici ben spesso mi bisogna rimettere intieram.[en]te à quanto fà il Ministro. Veda di gratia di propormi qualche buon soggetto et che soprattutto sia da bene, fedele, et a punto con l'aspetto da lei, et avvisarmene per subito. Intanto fò fine, con racc.[omandar]mi a le sue sante orationi. Di Roma à XII. di Dicembre 1599./ Fratello v[ost]ro/ Il Car.[dina]le Sfond.[ra]to/ [in basso a sinistra:] P.[adre] m[esse]r Theo/ [busta:] Al R.[everendo] P[ad]re Il P.[adre] m[esse]r. Theo/ Card.[inal] S.[anta] Cecilia".

325 ***Paolo Camillo Sfondrato an Matteo Guerra, Rom, den 27. Dezember 1600, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 4***[147]

„R.[everendo] mio car.[issi]mo/ Ho havuto la v[ost]ra de .12. à me infinitam.[en]te grata. M'è stato caro che subito ricevuto le mie lettere, l'habbia date à Prassitia [= Passitea Crogi]. A Don Costanzo da Napoli ho detto quello che gli havete detto voi ancora; ma come è di cervello inquieto, cosi si potria domare con l'andarsene à i Camaldoli, dove[,] se non attende à far quelche deve, sarà castigato, et dubito che sia per non istar saldo: ma come si sia, mi contento che egli se ne stia piu tosto ne i Camaldoli che negli Olivetani: Ricordatevi di me nelle v[ost]re orationi; et state sano. Di Roma li .27. di X.re 1600./

[di mano propria:] Racc.[omandate]mi a Passithea queste feste caldiss.[imament]e et il mio Theo di gratia mi faccia la carità per questa S.[an]ta ottava[,] ma da vero amico./ Fratello v[ost]ro/ Il Car[dina]le Sfond[ra]to/ [in basso a sinistra:] P[ad]re Teio/ [busta:] Al Rev.[erendo] mio Car.[issi]mo m.[esser] Theio à Siena. Card.[ina]l S.[anta] Cecilia".

326 ***Paolo Camillo Sfondrato an Matteo Guerra, Rom, den 7. April 1601, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 5***[148]

„Rev.[erendo] mio car.[issi]mo/ Vi mando l'inclusa lettera per Mad.[onn]a Pas[s]itea [Crogi], à la quale farete dar sicuro ricapito dicendovi, che poi tutto in una volta vi pagarò il porto di queste lettere. Intanto ricordatevi di pagare à me una buona settimana et santa Pasqua. Et qui finisco con raccommandarmivi di cuore. Di Roma li VII. di Aprile

146 Erwähnt in Nardi, 1984, S. 141.

147 Teilweise zitiert in Nardi, 1984, S. 142.

148 Teilweise zitiert in Nardi, 1984, S. 142.

1601./ [di mano propria:] Fratello mio caro, voi sete fatto un Portalettere, con gran guadagno v[ost]ro, certo che chi ve le manda vi paga il porto ogni di, et spesso più d'una volta; ma il male è che la moneta è trista; ma noi che sapete far l'arte, fatevela cambiar a la buona zecca./ Fratello v[ost]ro/ Il Car.[dina]le di S.[an]ta Cecilia/ [in basso a sinistra:] P.[adre] Theo/ [busta:] Al R.[everendo] mio car.[issi]mo Il P[ad]re m.[esser] Theio di Siena/ Card.[ina]le di S.[anta] Cecilia".

327 ***Paolo Camillo Sfondrato an den Bischof von Massa Marittima, Alessandro Petrucci, Rom, den 21. Dezember 1613, in: Siena, Biblioteca Comunale, Autografi Porri, 3. 82. n. 7***

„Ill.[ustrissim]o et Rev.[erendissi]mo come fratello./ S'è compiaciuto N.[ostro] S.[igno]r à mia intercessione, che dal Mon.[aste]rio delle Capuccine di Siena siano levate due di quelle fig.[lio]le, per metter[l]e in quelli di Massa, et di Piombino, et già se ne sarebbe spedita la licenza, se si fussero saputi i nomi loro; sen'aspetta però la nota dalla M[ad]re Passitea [Crogi], la quale venuta che sia, procurerò io di far che si spedisca, et s'invij costà quanto prima la licenza sudetta.

Fratanto, offerendomi à V.[ostra] S.[ignoria] prontiss.[im]o in ogni altra occorrenza di serv.[izi]o, et gusto suo, Le prego dal S.[igno]re per fine vera prosperità. Di Roma à 21. di Dic.[emb]re 1613./ Di V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma, et Rev.[erendissi]ma/ Come fratello aff.[ettuosissi]mo/ Il Car.[dina]l di S.[an]ta Cecilia/ Mons.[igno]re Vesc.[ov]o di Massa/ Siena/ [busta:] All'Ill.[ustrissi]mo, et Rev.[erendissi]mo come fratello Mons.[igno]r Il Vescovo di Massa à Siena/ Monache di Massa e Piombino/ 21. X.bre 1613. S.[igno]re Card.[ina]le di S.[an]ta Cecilia per le Cappuccine".

328 ***Beschreibung der Geißelung in der Kongregation des Heiligen Nagels zitiert nach Nardi, 1984, S. 31***[149]

„[...] occultando il lume, si faceva una longa et sanguinosa disciplina, nel cui fervore, non potendosi il buon Teio contenere, cominciava talhora a predicare et esortare quei suoi figliuoli, e fratelli con altrettanto fervore di spirito, movendo a lacrime tutti, e tutti gridavano misericordia."

329 ***ASC, Archivio urbano, sezione prima, notaio Cipriano de' Conti, volume 186, f. 917 recto***[150]

„Oblig.[ati]o conficien'[dis] statua[m]/[151] Die 4 7bris 1597. D.[ominus] Stefanus Madernus Ro.[manu]s Scultor commorans in via Julia qui sponte omnibus promisit et solemniter se oblig.[av]it conficere, quatuor figuras marmoreas videlicet un Crocefisso di cinque palmi di basso rilevo con un Soldato armato à piedi di un pezzo sarà il Christo, et l'altro il Soldato, una Santa Barbara, et una S.[an]ta Maria Madalena della med[esi]

149 Siena, Biblioteca Comunale, Manuskript A XI 32, f. 22 recto.

150 In Auszügen, aber mit unzutreffender Archivangabe erstmals publiziert von Bertolotti, I, 1881, S. 234.

151 Ibidem, f. 940 recto.

ma altezza di palmi cinque. Et tutta due tonde di marmo bianco buono, et bello senza alcun' defetto o vene.

D.[omino] Alexandro de Turchibus Senen'[si] aurifici p[raese]nti hinc ad septem menses proximos ab hodie incipien'[tes], et ut sequit.[u]r praetio scutorum centum m.[onet]e de paulis decem pro scuto pro ut idem D.[ominus] Alexander solvere et exbursare promisit hoc modo videlicet ad p[raese]ns scuta triginta quae idem d.[ominus] Stefanus in sua manu et in contanti habuit et recepit a d.[ict]o d.[omino] Alexandro p[raese]nti et finito d.[ic]to Christo, et Soldato alia triginta, et finita dictis Magdalena, et S.[anc]ta Barbara alia scuta quadraginta pro integra solut.[io]ne dictorum scutorum centum eius infrascripti pacti et capituli ac conventionis videlicet

Item che d.[ett]o M.[aest]ro Stefano sia tenuto et oblig.[a]to siccome promette et si obliga dar finito il Christo et il Soldato al d.[ett]o D.[omino] Alessandro in termine di tre mesi altrim.[en]te/ f. 917 verso/ sia lecito ad esso D.[omino] Aless.[andr]o facto [sic= far] fare la d.[ett]a opera per prezzo e persona reperibile a spese, danni et interessi di d.[ett]o D.[omino] Stefano quia sic adest

Item che d.[ett]i lavori siano lavorate, et bene rifinite et polite in d.[ett]o termine con quella magior perfettione di lavoro che deve un buono et esperto mastro, et per maggior' dechiaratione delle cose s.[opradet]te le d.[ett]e figure siano lavorate in conformità di lavoro nel mede[si]mo modo che è lavorata una figura di marmo di un S.[an]to Bastiano quale al pr[esen]te si ritrova in casa et in poter' di d.[et]to D.[omino] Stefano, et da esso fatto secondo che asserisce siccome lui solen.[nemen]te si obliga di fare, et eseguire le cose s.[opradet]te altrim.[en]te non essendo in quella perfettione, et secondo tal' lavoro et di qualità di marmi detto di sop[r]a in tal caso d.[ett]o D.[omino] Alessandro non sia tenuto pigliarle, ma che d.[ett]o D.[omino] Stefano sia obligato rifarli et restituirli tutti li denari che haverà riceuti qua sic adest

Item che in evento che tutte le sop.[radet]te figure il d.[ett]o D.[omino] Stefano non le finisse nel tempo sop.[radet]to di sette mesi sia lecito a d.[et]to D.[omino] Alessandro farle finire à persona, et pezzi reperibili et a danni, spese et interessi di d.[ett]o D.[omino] Stefano quia sic adest et sino eodem d.[icto] Stefano/ f. 940 recto/ testibus p[raese]ns et p.[rincipa]li congreg.[a]tus D.[omi]nus Nicolaus Pellegrinus Firmanus aurifer qui sciens etc. sed etc. p[ri]ma omnibus ut p.[rincipa]lis principali, et insol[id]us accepit, promisit et fideiussit ad favorem d.[ict]i D.[omino] Alexandro pr[aesen]ti quem sic accedere p[raese]ntem idem D.[ominus] Stefanus semper indemni ac poenitus sine danno eum D.[ominus] Nicolaus relevare, et conservare promisit quia sic adest pro quibus, de quibus, sese, Alexandro omni bonorum in amp.[lio]ri forma Cam.[er]a ap.[ostoli]ca eum eligi auri montem ereg.[endu]m conscripsit etc. sique talis super qualis actum Romae in off[ici]o mei p[raese]ntibus testis DD. Simone q.[uondam] Matthei Simonis et Caesare Oculato de Pergula I.[uris] U.[triusque] D.[octor] eugubinis testibus."

330 ***ASM, Cancelleria ducale,*** **Avvisi e notizie dall'estero*****, busta 131, nicht numeriert.***

„Di Roma li 8 di Maggio 1591. [...] Il Cupis Cam.[era]r[i]o d'honore, presentò l'altra matt.[i]na un quadro di San Girolamo al Car[dina]le [Paolo Camillo] Sfondrato, posto da

S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma fra gli altri buoni e belli che gli vengono donati nelle camere sue, ove non ne tien se non sono di mano più che eccellente, donando gli altri à questi suoi Parenti."

331 ***Brief Camillo Peruzzis an den Herzog von Urbino, Francesco Maria II., zitiert nach Gronau, 1936, S. 192-193***[152]

„[...] et di questa [pittura] ancora [Paolo Camillo Sfondrato] si mostrò desiderosissimo, lodando non solo il disegno, ma anche il modo del colorire, che è una cosa che non pare che piaccia a tutti, et Mons.[igno]r [Ottavio] Bandino mi assicurava che haveva una grandissima voglia di poter mettere fra tante sue pitture qualche opra del sopradetto, dicendo che la stimarebbe al paro di tutte l'altre insieme [...]"

332 ***Brief Giacomo Sorbolongos an den Herzog von Urbino, Francesco Maria II., in: Gronau, 1936, S. 252***[153]

„Il Card.[inal]e [Paolo Camillo] Sfondrato si è da un pezzo in qua infervorato tanto nell'opere della carità, che si dispensa quasi tutto il suo, et di già ha dato via tutti gl'apparramenti di casa, che erano numerosi e ricchi, non si essendo risservato altro, che le Pitture, delle quali parimente dissegna far'essito, apprezzandole circa dieci mila scudi, che sono parecchi quadri fra grandi et piccoli et delli Maestri più famosi; onde mi ha fatto tentare, se V.[ostra] A.[ltezza] sarebbe per comprarle, che me la sono passata senza farci pastura, ma ho ben voluto toccarne questo poco a lei ora, perche mi raccordo, ch'ella una volta ragionando mostrò, che si sarebbe in qualche modo pigliata il Ritratto di Papa Giulio [II] fatto da Raffaello, che levò dalla Chiesa qui del Popolo, sebene a quello intendo, la sua mira è di farne tutto un partito; et quando la fosse per gustarne, vederei mandar nota distinta della qualità d'essi, et insieme del prezzo ne pretende."

333 ***Brief Sfondratos an den Abate Giulio Brunetti, zitiert nach Gronau, 1936, S. 254***[154]

„Mi scordai l'altro giorno di dare risposta a V.[ostra] S.[ignoria] intorno al particolare de miei quadri ch'ella mi toccò nella sua, et però hora le dico, che havendogli io donato tutte alla mia chiesa di S.[an]ta Cecilia un pezzo fà, non è più in poter mio il disporne, che quando lo potessi fare, havrei particularissimo gusto, che'l S.[igno]r Duca [Francesco Maria II della Rovere] gli accettasse in dono: Fra i quadri ch'io ho, come ben sà V.[ostra] S.[ignoria], vene sono molti di Rafaele, e tutti gli altri di mani eccellentissime[.] Sono in numero di cinquantacinque et mi contento dargli per seimila scudi, se'l S.[igno]r Duca, che hà denari assai, gli vuole, io glieli darò et cosi S.[ua] A.[ltezza] haverà i quadri et farà questo bene alla mia chiesa, in beneficio della quale s'han da spendere i denari, che è quanto mi occorre soggiungere a V.[ostra] S.[ignoria]."

152 ASF, filza 142, f. 577 verso.

153 ASF, filza 148, f. 891 verso.

154 Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 375, XV, f. 244 recto.

334 ***BAV, Urb. lat. 1076, f. 469 verso* (*avviso vom 28. Juni 1608*)**[155]
„Il cardinal [Scipione] Borghese ha comprato novamente dal cardinale di Santa Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] per 4 mila scudi 71 pezzi di quadri di pitture bellissime fatti da pit[t]ori principali di questa città, de quali non ha sborsato denari, scomputandosi la pensione, che detto Santa Cecilia deve al cardinal Borghese sopra il vescovato di Cremona."

335 ***ASV, Archivio Borghese, 7925, f. 64 recto, Nr. 354***[156]
„Ill.[ustrissim]i [Signo]ri à Diomede Ricci m.[aest]ro di Casa dell'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[ina]le [Scipione] Borghese scudi quattromila moneta sono per il prezzo di diversi quadri di pittura compr[at]i dall'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[ina]le S.[an]ta Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] per mezo dell'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[ina]le [Ottaviano] Paravicino per pagarli al S.[igno]r Pauolo Benio proc.[urato]re dell'istesso S.[igno]r Card.[ina]le S.[an]ta Cecilia, e datesene debito all'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[ina]le Borghese. Di casa li 20 Agosto 1608 ----- 4 000".

336 ***Ugonio, 1588, S. 131 recto-verso***
„Il pavimento di santa Cecilia, parte è di opera d'intarsia lavorato, parte di tavole grandi di marmo coperto. Nel mezzo di qua & di là, sorgono due pulpiti, di varie pietre e sculture nobilmente ornati. Si vede in faccia sotto l'altar grande la Confessione incastrata e fuori e dentro di pietre, & vi è il spatio inferiore da andare intorno intorno all'altare. Ad esso altare si ascende per sei scalini, il quale rilevato in alto cingono quattro pretiose & belle colonne, di mischio nero, & bianco, che un magnifico ciborio sostentano di finissimo marmo con molte statuette, & messo da poco in qua in alcuni scompartimenti à oro. Dietro vi è la tribuna, & il seggio Episcopale di marmo con il luogo ove assistevano al Papa i Cardinali nelle sacre solennità. L'ornamento dell'altare, & forse anco tutto il Presbiterio ho coniettura che fosse fatto da Papa Martino Quarto. Percioche à piedi dell'altare nella faccia verso la chiesa si legge: *Hoc opus fecit Arnulfus anno Domini 1283.*"[157]

337 ***Fulvio, 1591, unpaginiert***
„Si fieri natura posset, ut ad res inanimas, cum honore afficiuntur, sensus accederet, ipsaeque perciperent laetitiae voluptatem; vetustissimum hoc & nobilissimum Templum, quod ingressus es hodierna die Cardinalis Illustrissime, occurisset ipsum tibi,

---

155 Zitiert nach Orbaan, 1920, S. 110-111.

156 Hinweis mit unzutreffender Archivangabe in della Pergola, II, 1959, S. 215.

157 Ugonios Datum 1283 beruht auf einem Lesefehler. Das korrekte Datum ist 1293. Die bei den Restaurierungsarbeiten um 1900 und dann nochmals 1979-80 freigelegte, anschliessend aber wieder in den Boden eingelassene Inschrift Arnolfo di Cambios befindet sich heute auf der Vorderseite des Postaments unter der rechten vorderen Säule. Für eine Abbildung von 1979-80, siehe Meli, 1981, S. 87, Tafel 19 (Tafel 20 zeigt eine Abbildung des Abgusses). Für die genaue Lokalisierung des Ortes der Inschrift und den Verweis auf die fehlerhafte Transkription in Ugonio, siehe Hermanin, 1902, S. 91.

ut gratularetur, videlicet & gratias ageret Amplitudini tuae. Neque id immerito. Et si enim antea multis ac magnis affectum est ornamentis, hodiernum tamen eo iucundius esse intelligit, quo recentius est. Ut ad dulcem praeteritorum memoriam praesentis huius quo superiora augeantur veluti cumulus accessisse videatur.

Est quidem ipsum sive tempus illud cogitatione comprehendamus, quo DEO immortali addictum & consecratum est antiquissimum; sive eorum, qui addixerunt consecraruntque authoritatem & santimoniam augustissimum, sive divinorum thesaurorum, idest Sanctarum reliquiarum, quas sinu gremioque complectitur, opes ac dignitatem opulentissimum, sive denique sacrorum antistitum, quorum studio ac vocabulo insignitum est pietatem religiosissimum; sed haec omnia in optatissimo adventu tuo nova quasi luce conspersa laetiora esse, & illustriora conspici videntur, eo prorsus modo, quo sol si in plenam gemmarum domum radios intulerit non novum quidem splendorem affert illis, quem proprium habent, sed efficit, ut appareat. Mille tercentum & sexaginta anni, atque eo amplius effluxere, ex quo in hoc Templo, quod ab Urbano primo Pontifice Sanctissimo constructum est verus ac iustus salutis nostrae auctori cultus habitus est.

Hic Caecilia è nobilissima Romanorum stirpe nobilitatem generis fuso pro CHRISTO sanguine fecit illustriorem; Hic praeter eximia Sanctorum pignora quae ex una domo fuere Caeciliae, Valeriani, Tiburtij, Maximi, & summorum deinde Pont.[ificum] Urbani [I], & Lucij [I], nongentorum etiam Martyrum corpora requiescunt; Quae cum diù latuissent demum in Praetestati Coemeterio ad viam Appiam, ubi iam condita fuerant non sine divino instinctu reperta Paschalis primi auctoritate viri non minus sanctitate & innocentia, quàm Pontificia dignitate Maximi in hunc sanctissimum locum, hoc est in pristinam Caeciliae aedem, ab eo primum, in hanc, quam videmus, formam, auctam, & restitutam religiosissime translata sunt.

Praefuere autem huic Templo viri semper tum nominis celebritate ac morem integritate, tum fidei constantia, ac religione praestantissimi, e quibus quantum consequi possumus replicatione superiorum temporum septem ad illud fastigium evecti sunt, supra quod in terris ascendi non potest; ut vel ex hoc intelligi facile possit, quam DEO gratum acceptumque fuerit obsequium eorum, qui cum huic Templo praeessent in Sanctissimae huius Virginis aliorumque quos commemoravi Sanctorum Martyrum cultu & veneratione plurimum curae studiique impenderunt, quod ij tanquam parte bene administrata brevi ad totius Ecclesiae regimen virtuti eorum fideique concreditum, eiusdem Virginis ut credendum est, & Martyrum intercessione assumpti sunt; ut iis potissimum convenire videatur illud Evangelicum, Euge serve bone, & fidelis quia in pauca fuisti fidelis supra multa te constituam, hoc est supra totius Orbis Imperium, quo tandem perfunctus intra in gaudium Domini tui.

Testis est huius rei Bonifacius secundus, Stephanus tertius, Victor tertius, & quartus, Innocentius octavus, ac postremum Gregorius quartusdecimus patruus tuus, is, in quo Pont.[ifice] renunciando manifesta vis divini spiritus apparvit, cum non coactis suffragiis, aut emendicatis, sed oblatis sponte ita celeriter impositus est orbis terrae gubernationi, ut DEI voluntatem mortales agnoverint ex subita suffragantium conspiratione; Et alia quidem omnia cogitabat ipse, qui totum se dederat contemplationi

rerum divinarum, à quibus abstrahi se aequo animo pati non posset; sed publica utilitas fuit privatae voluptati anteponenda ut si hoc dicere liceat species quadam Martyrij, quam pro fratrum salute cupiebat Paulus in eo expressa esse videatur, sed aderit ipsi quoque ut olim Caeciliae caelestis Angelus, qui facem eius menti praeferet in tantis tenebris Christianae Reipublicae, eumque invictum inviolatumque servabit.

Nec minimum oneris tuo levabitur auxilio Card.[inalis] Illustrissime qui aderis patruo & consiliorum conscius, & socius laborum; neque enim tibi delata est ista dignitas tantum propter necessitudinem generis; sed multo magis propter magnitudinem eius, qua aetatem semper superasti praestantiamque virtutis. Et certe nemo est, qui in te, non admiretur cum virili excelsitate animi prudentiam senilem. Ad ista tua ornamenta accedit titulus Caeciliani huius Templi, nec deerit ad res, quas moliris, & molieris in posterum in Orbe Terrarum illustre praesidium a suffragio Sanctorum, quorum reliquiae hic depositae supremum diem expectant.

Quin illae quoque Virgines DEO Sacrae, quarum praecationibus diurnis nocturnisque haec ipsa aedes assidue personat, illud a suo sponso per Caeciliam matrem impetrabunt, ut mittatur tibi auxilium de sancto, quo longam, & placidam senectutem patrui tui Pont.[ificis] Opt.[imi] Max.[imi] adiuves collaborando, ut scilicet grex Christianus in pace, & tranquillitate securus vivat, ut denique quemadmodum tu sacrosancti huius Templi titulum, ac nomen induisti; ita etiam ipsum, sacratumque hoc Virginum coenobium amplitudinis tuae titulo patrocinoque laetetur. LAUS DEO."

338 ***BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 8 recto***

„MDLXXX. Ind.[itione] IX. Novem.[bris] die XXVIII. Volentes R.[everenda] Abatissa et Moniales S.[anctae] Ceciliae de Urbe Reg.[ionis] Transt.[iberinae] pro earumdem salubriori vita construi facere unum Monasterium in earumdem Monasterii predicti domibus et hortis ad manum dexteram introeundo in cortili ante ecclesiam de ordine et mandato R.[everendi] D.[omini] Henrici de Preta ac Magnificorum D[D].[ominorum] Martii Delfini et Lutii Lilii nobilis Romani dicti Monasterii et Monialium deputatorum procurarunt per D.[ominum] Jacobum de Porta architectum fieri designum et successive nonnulla capitula per muratores h[u]i[us]mo[d]i fabricam conficientes servanda, factaque per eosdem D.[D.][ominos] deputatos diligentia reperiendi muratores idoneos, reperti sunt meliorem conditionum offerentes Magistros Bernardum Darium et Balthaxarem Castellarum muratores, qui visis Capitulis renovis videlicet Adi 21. Ottobre 1580. Capitoli e convenzioni. Protocol.[lo] A. 617."

339 ***BAV, Vat. lat. 8026, II, f. 36 recto***

„MDXCIX. XXII. Giugno. D.[onna] Aurelia al secolo Olimpia del quondam S.[igno]r Cesare Targoni e S.[igno]ra Cecilia Cornara Veneziana ricevuta dal P.[adre] Massarini. Badessa Anelli. dote Ñ 800. Pro. 30. Giugno 1600. per le mani suddette Badessa D.[onna] Cherubina Cardelli. Fu Badessa due volte † 3. Aprile 1661. di anni 83 = Reg. Vert."

340 ***BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 51 recto***[158]

„MDCXL. XXIV. 7bre. Fu eletta Badessa la M.[olto] R.[everenda] M.[adre] D.[onna] Aurelia Targona, la quale trovò principiata di un'anno la fabbrica delle celle con un disegno infelice e stroppiato del tutto. In mezzo della piazza facevano i fondam.[ent]i per due fili di celle col corridore in mezzo, e incontro a esse gettavano i fondam.[ent]i della clausura con disegno delli incollonati da capo e da basso a essa piazza veniva ad essere una catapecchia con aria colata riducendo il n[ost]ro prato a niente di bello.

Fece questa Badessa un nuovo disegno di suo ingegno e di sua propria mano. Prese di fuora il sito delle future celle e non piu dentro, e perciò ebbe fieri disgusti e traversie di fuori da superiori e di dentro dalle contrarie. Ella non si perdette d'animo. Intanto fu mutato il Prelato Mons.[ignor]e [Giovanni Girolamo] Lomellino, ed in sua vece gli successe Monsignor [Giulio] Rospigliosi prelato di gran valore e per il suo merito poi assonto al Cardinalato oggi vivente, onde egli stimò molto e lodo il pensiero e disegno della M[ad]re Badessa dicendo che era Signora di gran giudizio, e merito, e Badessa di valore più che virile.

Si proseguì la fabbrica e di più il detto nostro cortese prelato fece a sue spese pingere il refettorio nuovo. Finite le dette celle mentre grande vi era allegrezza di tutte, questa fu disturbata da un'avviso che il Papa voleva fare i fortini di Roma da piedi alla n[ost]ra vigna che venivano a venire nella facciata delle celle. Ricorse q[ues]ta Badessa al S.[igno]r Giulio Buratti Generale di artiglieria di Papa Urbano VIII. Egli si adoperò efficacem.[ent]e dicendo, che non era dovere lasciare fuori di Roma le moniche di S.[an] Cosimato e li Padri di S.[an] Francesco a Ripa, i quali tutti furono lasciati come ora si vedono. Si spese nella sudd.[ett]a fabbrica in tutto Ñ 23 107. e baiocchi . 72. = Croniche./ 1640. 15. Decem.[bris] D.[omina] Aurelia Targona Abbat[issa] 1642. 24. Maii/ 4. Octob.[bris] 1643. 3. Febr.[uarii] T.[omo] VIII. Instr.[umentorum]".

341 ***BAV, Vat. Lat. 8027, II, f. 60 recto***

„MDCXLIX. III. Ottob. Fu eletta Badessa la M.[olto] R.[everenda] M.[adre] D.[onna] Aurelia Targona per la seconda volta presenti il Card.[inal] [Marzio] Ginetti e l'Ill[ustrissi]mo Mons.[igno]r [Francesco Maria] Baranzoni nostro Prelato = Cronache./ 1649. 19. Decem.[bris] D.[omina] Aurelia Targona Abbatissa/ 1652. 13. Mar.[tii]/ 24. Aug.[usti]/ T.[omo] IX. Instr.[umentorum]".

158 Für ein Kurzzitat und eine partielle Paraphrase, siehe Fiorani, 1977, S. 78. Siehe auch die in den Daten widersprüchlichen Angaben auf f. 90 recto: „MDCLXXII. III. Aprile + La M.[olto] R.[everenda] M.[adre] D.[onna] Aurelia Targona di anni 82. di età e 63. di religione[,] religiosa di gran merito. Fu eletta Badessa ai 5. di ottobre 1610. A sua persuasione si era dato principio alla fabrica delle celle ma con disegno piccolo e storpiato, ch'essa lo rimosse dal suo essere di prima e migliorò. La seconda volta fu eletta Badessa a 9. Ottobre 1649. = Croniche".

342 ***BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 36 recto***[159]
„MDCXXXVI. XXX. Gen.[nai]o D.[onna] Maria Cecilia al secolo Antonia del S.[igno]r Pompeo Targoni e della S.[igno]ra Prudenza Buratti ricevuta per mano del Card.[inal] [Alessandro] Cesarini col consenso del Card.[inal] [Marzio] Ginetti Prot.[ettor]e Pro.[fessione] 8. Feb.[brai]o per le mani del sud.[dett]o Badessa Justini dote Ñ 800. Fu dodici anni Badessa † 23. Maggio 1700. di anni 82 = Reg. Vest."

343 ***BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 96 recto***
„MDCXXIV. Fu eletta Badessa la seconda volta la M.[olto] R.[everenda] M.[adre] D.[onna] Claudia M[ad]re Perla alli 6 di Gen.[nai]o presente il Card.[inal] [Giovanni Garzia] Millino Prot.[ettor]e ed eletta per Priore la M[ad]re D.[onna] Francesca Massari. Nel detto anno Mons.[igno]r Arcivescovo di Manfredonia Bernardino Buratti venne in n[ost]ra Chiesa a cresimare la figliuola del S.[igno]r Pompeo Targone e d.[ell]a Sig.[no]ra Prudentia Buratti di età di sette anni, e si fece ciò alla grata d.[ell]a comunione = Croniche".

344 ***BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 98 recto***[160]
„MDCXXXVI. XXVIII. Gen.[nai]o Ottavio Targoni vuole che dopo la sua morte si dieno alla S.[igno]ra Antonia Targoni figlia del S.[igno]r Pompeo suo fratello Ñ 500. acciocche piu facilmente sia accettata nel Mon.[aster]o di S.[anta] Cecilia [in Trastevere] dove intende monacarsi = Apoca originale Prot.[ocollo] D. pag.[ina] 320. Messa nell'Archivio Urbano adi 8. Ottobre 1636. Francesco de Felicibus Archivista. MDCXXXVI. In tempo del Badessato secondo di D.[onna] Maria Cecilia Targona il Card.[inal Giambattista] Altieri [il vecchio] costituì n[ost]ro Prelato Mons.[igno]r Buratti e deputato il S.[igno]r Angelo Massimi allora Papalino parenti della detta Badessa = Croniche."

345 ***BAV, Vat. lat. 8028, f. 12 recto***
„MDCLXXIII. XIX. Ottobre. Fu eletta Badessa la M.[olto] R.[everenda] M.[adre] D.[onna] Maria Cecilia Targona alla presenza del Card.[inal Giambattista] Altieri [il vecchio] Protettore e di Mons.[ignor] Crescenzi e di Mons.[igno]r Marini. La sud.[dett]a ebbe gran disgusti per il zelo con cui esercitava il suo impiego. Nella chiesa non vi era altare di S.[an] Benedetto, ne se ne faceva festa, ciò che recava ammirazione e cagionava mormorazione essendo il nostro Padre. Unì due altari in uno, cioe quelli di San Lorenzo e di S.[anto] Stefano, ed uno di questi l'eresse in onore di S.[an] Benedetto, di cui il nuovo quadro fu posto in chiesa per la festa di S.[anta] Cecilia l'anno 1674. = Croniche / f. 13 recto/ 1675. 3. Octob.[ris] D.[onna] Maria Cecilia Targoni Badessa. 1676. 29. Febr.[uarii] 1677. 4. Maii 1678. 20. 7bris 1679. 24. Jan.[uarii] 6. Maii/ 1687. 2. Apr.[ilis] 1688. 11.

---

159 Siehe auch BAV, Vat. Lat. 8027, I, f. 94 recto: In den Instrumenta des Notars Giovanni Battista Imbarca verpflichtet sich am 9. 4. 1624 Giulio Buratti, der Onkel Antonias und Bruder Prudenzias, 5 *scudi* 10 *giuli* pro Trimester für den Unterhalt Antonia Targones, Pompeos Tochter, zu zahlen, welche ins Kloster eintreten will.

160 Laut Vat. Lat. 8027, II, f. 50 recto ist Ottavio Targone († 5. 7. 1640), gemeinsam mit Olimpia und Pompeo, der Sohn Cesares und der Cecilia Cornaro.

Giugno 4. Sept.[embris] Instr.[umentorum] T.[omo] XI. [...]/ f. 20 recto/ MDCLXXXV. XX. Ottob.[re] Fu eletta Badessa per la terza volta D.[onna] Maria Cecilia Targona alla presenza del Card.[inal] Altieri, Mons.[igno]r Buratti e Mons.[igno]r Arcivescovo di Rossano [Girolamo Compagnone] = Croniche

/ f. 21 recto/ MDCLXXXV. XX. Ottob. Fu eletta Badessa per la terza volta D.[onna] Maria Cecilia Targona figlia dell'Ill[ustrissi]mo S.[igno]r Pompeo Targone Gen.[eral]e di artiglieria di Paolo V.[;] era sorella del S.[igno]r Bonaventura Generale di artiglieria del Re di Spagna e l'altro fratello [Cesare] questore di Milano; era nipote del S.[igno]r Giulio Buratti Gen.[eral]e di artiglieria. Era cognata del Senatore Olevani di Milano. Era sorella e zia di tre Marchesi e quattro conti, nipote carnale dell'Arcivescovo di Manfredonia [Bernardino Buratti], e di Mons.[igno]r [Francesco Buratti] Vescovo della Volturara, e cugina di Mons.[igno]r Marcantonio Buratti, e di Mons.[igno]r Scarinci[;] era parente delle prime case di Milano, e di Roma = Croniche. [...]

/ f. 24 recto/ 1689. 11. Febr.[uarii] D.[onna] Maria Cecilia Targona Priora 28. Apr.[ilis] 1690 20. 7bre 27. Nov.[embris] 1691. 20. Apr.[ilis] 30. Maggio 30. Aug.[usti] 19. Ottob.[re] Instr.[umentorum] T.[omo] XI. [...]/ f. 28 recto/ MDCXCII. XXVIII. Gen.[nai]o Fu eletta Badessa per la quarta volta D.[onna] Maria Cecilia Targona presenti il Card.[inal] Altieri e Mons.[igno]r Buratti Croniche. [...]/ f. 29 recto/ 1692. 14. Marti D.[onna] Maria Cecilia Targona Badessa, 4. Junii 1693. 1. Junii Instr.[umentorum] T.[omo] XI. [...]

/ f. 31 recto/ 1694. 10. Junii D.[onna] Maria Cecilia Targona Abbatissa 25. Sept.[embris] 1695. [...] Instr.[umentorum] T.[omo] XII./ f. 35 recto/ MDCC. XXII. Giugno † D.[onna] Maria Cecilia Targoni di anni 84. ed è stata Badessa dodici anni Croniche."

346 ***ASR, Santa Cecilia, libro mastro B, 4215, f. 53 recto, linke Spalte***[161]

„Il S.[igno]r Pompeo Targone Romano per istromento fatto q.[uest]o di. 24. Marzo 1616 per li atti di m.[esse]r Giovanbatt.[ist]a Imbarca notaro del monasterio, hà preso in affitto perpetuo riservato il beneplacito Apost.[oli]co da doversi impetrar à sue spese fra dui mesi da oggi, la soprad.[ett]a peschiera con il casino in riva del fiume, et ogni altra ragione competente all'[sic] monasterio in detto luogo, con altri patti et conditioni, tutto per servitio delle nuove mole che il d.[ett]o S:[igno]r Targone fabrica ivi vicino, et per servirsi dell'appogg.[i]o et sostegno di detta peschiera, [...]"

347 ***Inschrift in San Michele in Bosco, Bologna, in: Roversi, 1971, S. 107***

„PAVL.[VS] CAMILLVS SFRONDATVS [sic]/ LEGATVS GREGORII XIV PONT.[IFICIS] MAX.[IMI] PATRVI SVI/ IN HAC COLLIS AMOENITATE CAELIQ.[VE] TEMPERIE/ HOSPITIO INDVLSIT FLAGRANTISSIMA AESTATE AN.[NO] MDLXXXXII."

348 ***Baglione, 1995, I, S. 326***

„Da Horatio [Censore] nacque Ersilia Censori, che fù maritata in Angelo Pellegrini, il quale ancora vive, e si essercita con molta sua lode ne' lavori di metallo, e di scoltura, e questi fù figliuolo di Lucretia, sorella di Domenico Ferrerio Romano, gettatore, e

161 Das Dokument fährt fort mit Zahlungen Targones.

formatore di metallo, onde tutti frà loro di sangue congiunti, hanno sotto varietà di cognome mostrato una inseparabile unione con la Virtù, e ne' metalli hanno perpetuato il lor nome."

349 Libro de mandati, 1603

a. „N. 17 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag[a]re à M[aest]ro Hipp.[oli]to Butio [= Ippolito Buzio] scudi trentatre, et b[aiocchi] cinquanta di m.[one]ta, quali sono per prezzo, et saldo de lavori, ch'egli hà fatto per serv.[izi]o della chiesa di S.[an]ta Cecilia, et per final pagam.[en]to di quanto deve hav.[e]re ò può pretender da noi per qualsivoglia cosa, sino et per tutto q.[uest]o di 15 di Genn.[ar]o 1603; che pigliandone ric.[evu]ta. Di casa à 15 di Genn.[ar]o 1603 ----33, 50.

b. N. 25 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag[a]re à M[aest]ro Giovanni Sanna [= Zanna] Pittore scudi cinque di m.[one]ta, quali sono per prezzo, et saldo de lavori, ch'egli hà fatto per serv.[izi]o della chiesa di S.[an]ta Cecilia, et per final pagam.[en]to di quanto deve hav.[e]re ò può pretender da noi per qualsivoglia cosa, sino et per tutto q.[uest]o di 15 di Genn.[ar]o 1603; che pigliandone ric.[evu]ta. Di casa à 15 di Genn.[ar]o 1603 ----5.

c. N. 65 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag[a]re à M[aest]ro Stefano Scultore scudi venticinque di m.[one]ta, quali sono per il prezzo d'una statua di S.[an]ta Cecilia di avolio [= avorio], havuta da lui, et per saldo di quanto egli deve hav.[e]re da noi sino et per tutto q.[uest]o di 21, Ap.[ri]le che pigliandone ric.[evu]ta. Da Frascati à 21. d'Aprile 1603 ----25 -".[162]

d. N. 51 Molto m.[agnifi]ci S[S].[igno]ri Herr.[er]a. Vi piacerà di pag[a]re à M[aest]ro Gio.[vanni] Baglioni Pittore scudi centocinquanta m.[one]ta, quali sono per il prezzo di tre quadri, ch'egli ha fatto per serv.[iti]o della chiesa di S.[an]ta Cecilia, che pigliandone ric.[evu]ta. Di casa à 16 di Dec.[emb]re 1603 ----150-".

350 *Baglione, 1995, I, S. 168*

„Operò co' suoi colori, e dipinse assai nella devota chiesa di santa Cecilia in Trastevere, già habitatione della Santa, & hora luogo a lei degnamente consacrato, e ciò fu nella nave a manco con varii compartimenti di lavori."

351 *Bosio, 1600, S. 174*

„Idem insuper illustrissimus cardinalis Paulus [Camillus] Sfondratus medianae navis picturas antiquas Veteris ac Novi Testamenti, unaque Sanctorum effigies, quarum senio decor exoleverat, recentibus coloribus renovavit, ita tamen, ut ad venerandam antiquitatem conservandam, prisca forma non sit obliterata."

352 *Baglione, 1995, I, S. 92-93*

„Nel luogo, che già fu casa, & hora è chiesa di s.[anta] Cecilia, nella regione di Trastevere, anticamente fabricata, e poi dal Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato a' nostri giorni

162 Teilweise transkribiert in Nava Cellini, 1969, S. 39, Fußnote 9.

grandemente risarcita, dalla mano diritta dipinse alcune figure, cioè s.[an] Valeriano, s.[an] Tiburtio, santa Cecilia, e s.[an] Massimo con alcuni puttini per quella volta a fresco formati."

353 *Baglione, 1995, I, S. 168*
„Fece egli nella chiesa di santa Cecilia in Trastevere, alla banda destra, la santa Agnesa in piedi, il santo Urbano papa, e martire; & in faccia il san Benedetto Abbate, e nella volta formovvi diversi puttini in fresco condotti; e sono assai bene, e di buona maniera."

354 *ASR, Notai AC, 2789, f. 1100 recto-verso*
„Oblig.[ati]o pro Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo Card[ina]le [Paulo Camillo] Sfondrato/ Die 12. Junij 1600/ Alberto figliolo d'Antonio Isoletti stagnaro alla Minerva et Augustino del q.[uondam] Giovanni Rom:[ano] stagnaro a S.[an] Giacomo de Spagnoli spontoneam[en]te et in ogni meglior modo insolidum promettono all'Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo S.[igno]re Cardinale Sfondrato absente, et per S.[ua] S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma il R.[everen]do Mattheo Mola assieme con me not.[ai]o stipulante p.[rese]nte etc. coprire et fare coprire di piombo battuto la Cuppola della Cappella di S.[anta] Cecilia in Trastevere nel modo che sarà ordinato dal S.[igno]re Giacomo della Porta fra quindeci giorni prossimi, altrimente passati d.[et]ti XV giorni et d.[et]ti stagnari non haveranno adempito quanto di s.[opr]a, sia lecito a detto S.[igno]re Cardinale farlo fare d'altri a tutte loro spese et danni etc.

Item che d.[et]to S.[igno]re Cardinale [cancellato: promette] sia tenuto sicome esso R.[everen]do Mattheo Mola promette pagare a d.[et]ti Alberto et Aug.[osti]no p[rese]nti etc. il prezzo di d.[ett]o piombo a ragione di scudi trenta il migliaro delle libre purche d.[ett]o piombo siano piastre battute et saldate in opere, defalcando la gabella dalli trenta scudi il migliaro che essi Condottori li faranno buoni della franchitia della Gabella. /f. 1100 verso/

Item che d.[ett]o S.[igno]re Cardinale sia tenuto sicome d.[ett]o Mattheo promette condurre d.[ett]o piombo alla bottegha di detti Mastri et poi lavorato quello recondurlo alla detta capella et anco sia tenuto sicome d.[ett]o Mattheo promette darli tutti li chiodi che anderanno in far coprire d.[ett]a Cuppola et li ponti fatti quia sic actum, […]"

355 *Baglione, 1995, I, S. 330*
„Avvenne in tanto, che fu creato Pontefice Paolo V. e volendo fabricare una sontuosa Cappella in s.[anta] Maria Maggiore, si risolse di volervi fare un bellissimo, e ricco Altare di gioie, e pietre pretiose, come egli fece. Mandò a chiamar Pompeo Targone in Fiandra, & in gratia di quel Re, che gli diede licenza, egli se ne venne in Roma, andò a baciare il piede a N.[ostro] Signore: e fu ben visto, & honorato dal Pontefice Paolo, il quale esponendogli, come esso volea fare nella sua Cappella di s.[anta] Maria Maggiore un Altare ricco, diedegli la cura di quello, & insieme un modello, che ne haveva fatto Girolamo Rainaldi Romano. Pur'egli facesse a suo modo, & a spesa veruna non guardasse, perche desiderava di honorare, & adornare quella santissima Imagine della Beatissima Vergine dal Vangelista s.[an] Luca dipinta, e che in sua gratia più bello, che fusse possibile, lo facesse. Pompeo Targone si mise all'opera, e ritoccando il pensiero di quel

modello, ne fece formare l'ultimo disegno al Tempesta [= Antonio Tempesta]; e compartendo i lavori a'valent'huomini, diede principio a quel sontuoso ornamento, ricco di pietre pretiose, di metalli, di figure gettate di bronzo, e messe d'oro, assai bello, e vago; recò gran gusto a quel Pontefice, e ne fu honorevolmente riconosciuto, e diedegli titolo di Generale dell'Artiglieria del suo stato, e fello Riveditore generale di tutte le fortezze del dominio della Chiesa; & alla grande con sua molta riputazione se la passava."

356 **Avviso di Roma*, in: ASV, Avvisi, 3, f. 98 recto***

„Di Roma li 26. maggio 1607. Sabb.[at]o tornorno qua li mons.[igno]ri [Girolamo] Dandini, et [Fabrizio] Verospi insieme col S.[igno]r Mutio Mattei, et gli alt.[r]i stati alle Chiane per concordare alc.[un]e diff.[erenz]e à questi confini et ripari fra la Chiesa et 'l Duca. Et Dom.[eni]ca il Card.[inal] [Bartolomeo] Cesi col S.[igno]r Pompeo Targoni, et alt.[r]i ingegneri andorno à veder la bocca di fiumicino vicino/ f. 98 verso/ ad Hostia riempita dalla sabbia per nettarla, et renderla capace, et habile ad ingresso delle barche, molte delle quale necessitate ad entrar nella bocca del Tevere impetuoso pur troppo vi pericolano con le mercantie che portano con grande danno del pub.[bli]co, et del privato.

Al sud.[ett]o S.[igno]r Pompeo Targoni se gli spedisce hora il breve della sua cond.[ott]a con titolo di Gov.[ernatore] general[e] dell'Artig.[lie]rie, et sopraintendente delle fortezze con la scritta provis.[io]ne di 100 scudi il mese in tempo di pace et 200 scudi in tempo di guerra sendo anche stato confermato [...], dovendo il sop.[radet]to Targone al presente haver cura partic.[ola]re in mat.[eri]a delle acque cosi da condurre à Roma, come per deviare le inondatt.[ion]i et percio d'ord.[in]e del Papa gli son state date tutte le scritt.[ur]e disegni, et discorsi d'alt.[r]i ingegneri cosi delle acque di Ferrara come del Tevere accio che nell'esecutt.[io]ne delli ord.[in]i vi dà il suo parere."

357 ***Baglione, 1995, I, S. 345***

„[...] e faceva bene li modelli levati dalle più belle statue antiche, e moderne, che in Roma si trovassono. E molti de' suoi modelli sono stati gettati di metallo per servigio di varij Personaggi, che di questa professione si dilettano, sì per Roma, come per fuori, & a publico beneficio. [...] Nella Chiesa di santa Cecilia in Trastevere ha fabricato la Santa di marmo, che sotto l'Altar maggiore stassi coricata nell'atto appunto, che fu trovata, assai devota."

358 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale,* Avvisi e notizie dall'estero, *busta 132, nicht numeriert***

„Di Roma li 14 8bre [15]98/ Mentre q.[uest]i S[S].[igno]ri della Comp.[agni]a della morte stanno aspettando la risposta da Ferr.[ar]a dove hanno spedito à dar conto, come il Card.[inal] [Paolo Camillo] Sfondrato ha occupato certo sito contiguo alla loro chiesa per incorporarlo nel palazzo che habita, pretendono esser loro, et nel q.[ua]le andorno con sacchi di commune consenso à piantarvi la croce et cominciorno à cavare li fondam.[en]ti et farvi una sacrestia: d.[ett]o Sfondrato che ottenne una Inhibitt.[io]ne contro di loro non solo li hà chiuso la porta che havevano forata, et riempijto d.[ett]i fondam.

[en]ti ma fatto levare la croce, da un sacerdote con la cotte e torcie. Hora seguita la fab[b]rica pretendendo che essi S[S].[igno]ri non vi habbino una raggione al mondo."

359 ***Banchieri, 1609, S. 4-5***
„[…] il celebratissimo Raffaello di Urbino, il quale trà le industre pitture, ch'egli oprò pinse questa gloriosa S.[anta] Cecilia, & essendo maraviglioso nelle inventioni, posegli un Organo in amendui le mani fracassato, & rivolto verso il centro della terra, & sotto gli piedi altri stromenti musicali quasi conculcati, & ella rivolta alle armonie del Cielo con ciglio pietosissimo tutta rapita di santo zelo, par si che dica; Gitene gitene suoni, canti; & voi tutti mondani piaceri alla gran madre antica, che io altro non bramo solo essere assignata nella santissima Cappella Musicale trà quei Musici, & Organisti elletti vittoriosi gli quali concertano continoamente avanti il mio dolcissimo sposo IESÙ santo, santo, santo."

360 ***Baglione, 1995, I, S. 402***
„Per il Card.[inal] Sfondrato, che di s.[anta] Cecilia nominavasi, a man manca sopra un'altare di quella Chiesa in Trastevere effigiò gli Apostoli s.[an] Pietro, e s.[an] Paolo. Et a man diritta nel primo altare in un quadro s.[ant']Andrea Apostolo con l'Angelo, che lo corona. E sotto il maggior altare nella Confessione in tre quadri espresse; I cinque Santi insieme; s.[anta] Catherina della Rota [= Santa Caterina d'Alessandria] con N.[ostra] Signora, e'l Bambino; e la sempre Vergine Maria, e Giesù, che mette una collana di gioie al collo della Vergine s.[ant']Agnesa, figure a olio. E con l'occasione di celebrarvi messa per la festa di s.[anta] Cecilia, vide Papa Clemente VIII. quest'ultimo quadro, & assai gli piacque sì, che il Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato volle, ch'egli ne facesse un'altro, e vi agiungesse s.[anta] Cecilia. Il fece, e donollo al Pontefice, e per essergli estremamente piacciuto, ne fu da quella Santità honorevolmente regalato. […] Il Cardinal s.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] operò, che gli fusse data a dipingere una tavola grande in s.[an] Pietro nuovo, e fecevi la storia, quando s.[an] Pietro risuscita Tabita con molte figure, assai ricca, e sopra lo stucco a olio espressa, la quale generalmente diede gusto, ma particolarmente se ne soddisfece il Pontefice Paolo V. che per il compiacimento, che n'hebbe, creollo Cavalier di Christo, & ordinò al Cardinale di s.[anta] Cecilia, che gli desse l'habito. Il Cardinale nella Chiesa del suo Titolo celebrò la messa, benedisse l'habito, e con applauso del Popolo glie'l mise, e d'una bella collana d'oro il regalò; e mostrò il grand'animo suo, e quanto questo buon Principe era amatore de' Virtuosi."

361 ***Baglione, 1995, I, S. 291***
„Giovanni Baglioni Romano, il più giovane de gli altri Pittori, che operarono in queste gran tavole Vaticane, co'l favore del Cardinal s.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato], Nepote di Gregorio XIIII. fece la storia di s.[an] Pietro, che risuscita Tabita Vedova, e per il gusto, che diede, d'ordine di Paolo V. fu con grand'applauso, nella chiesa di s.[anta] Cecilia, di là del Tevere, honorato dell'habito di Christo, per le mani del Cardinale Sfondrato, titolare dell'istessa s.[anta] Cecilia."

362 ***Malvasia, 1971, S. 500***

„[...] l'Albani [= Francesco Albani], resoluto d'irsene a Roma a trovare a servire il suo adorato Annibale [Carracci], non mancò di significarlo a Guido [Reni] e d'invitarvelo; Guido accettò più volentieri il farsegli compagno nel viaggio, [...]; perché, gionto colà Guido colo buon nome già acquistatosi per le Sante Cecilie mandatevi, e raddoppiatovi il credito per altre opere nuovamente eseguitevi [...]"

363 ***Bellori, 1976, S. 495-496***

„Compito questo lavoro, Guido [Reni] non differì molto la sua andata in Roma, portando seco la copia della tavola di Santa Cecilia di Rafaelle, incaminatosi con Francesco Albano, che per l'istessa cagione di veder l'opera d'Annibale [Carracci] e di Rafaelle e li marmi antichi, gli tenne compagnia. Giunto egli a Roma si valse nelle sue occorrenze d'Antonio Scalvati suo paesano pittore di ritratti, ove ebbe occasione di conoscere il cavaliere Francesco Vanni, il quale ben conoscendo il merito di questo giovine, lo promosse appresso il cardinale di Santa Cecilia, Paolo Emilio Sfondrato esibendoli il quadro della Santa, di cui portava il titolo. Comprò il cardinale quella copia tanto più volentieri per venire da Rafaelle; e fu particolar lode di Guido d'averla meglio d'ogn'altro imitata nell'aria delle teste in ottimo stile di sì gran maestro, di cui egli sempre riconobbe in gran parte il suo avanzamento. [...]

La copia di Rafaelle oggi è collocata in San Luigi de' Francesi nella capella del Domenichino, e perché l'istesso cardinale Sfondrato restaurava in quel tempo la chiesa sua titolare dell'istessa Santa in Trastevere, commise a Guido il quadro piccolo ad olio dell'altare di sotto nell'antico bagno dove la Santa ricevè il martirio; la figurò inginocchione con le braccia aperte attendendo il colpo dal manigoldo, che dietro alza il ferro per troncarla, e nell'aria appariscono gl'angeli per riceverla. Nello scendersi a quest'altare dipinse il tondo parimente ad olio su la tela con l'istessa Santa Vergine, dopo il martirio genuflessa insieme col suo sposo Valeriano, il quale piega le mani al petto mentre l'angelo in mezzo porge loro corone di fiori celesti, ne' quali dipinti Guido seguitò l'istessa idea di Rafaelle nel quadro di Bologna.

Si compiacque molto il cardinale di quest'opera, rimunerandolo liberamente; ed essendo egli protettore de' monaci di Vallombrosa, gli fece assignare le stanze nel loro monasterio di Santa Prassede, dove Guido abitò qualche tempo con l'Albano."

364 ***Passeri, 1934, S. 36***

„[...] dentro vi fà vedere la Santa, la quale havendo riportata la palma del Martirio, se n'ascende gloriosa all'eterna Beatitudine; e per mostrare con gentile invenzione, che quella è l'anima sua leggiera, se ne vola all'Empireo sostenuta da un sottilissimo zenzado, che tiene nelle mani un Angelo, senza opprimerlo in modo alcuno, accompagnando col suo volo la salita di lei in Cielo. [...] Mostra, che havendo ella trascorso la regione delle nuvole, e trovandosi nel sereno dell'aria, perche si conosca avicinata alla Gloria, fà vedere nell'estremo dell'alto discoprirsi lo splendore, et i primi raggi della Gloria Beata. Con gran giuditio hà vestita la Santa nella guisa dell'abito medesimo di quella del quadro dell'Altare, copiato da Raffaele; il cui originale è in Bologna; ma per essere mano di Guido, viene ad essere di qualche stima, per essere l'originale di così gran Maestro, e

copiato da uno di tanta stima: onde apparendo questa in Gloria in compagnia d'altri Santi, salendo alla Gloria medesima, la fà vedere nell'istesso abito nuttiale."

365 Libro de mandati del anno 1604

„a. N.15 Molto Mag.[nifi]ci S[S].[igno]ri Herrera. Vi piacerà di pagare à M[aest]ro Guido Reni pittore scudi venticinque di moneta, sono per il prezzo di alcune pitture fatte per serv.[izi]o n[ost]ro, et per saldo, e final pagam.[en]to di quanto può pretendere da noi; sino, et per tutto il presente giorno, che pigliandone ric.[evu]ta. Di casa li 18 di Sett.[emb]re 1604 ----25.[163]

b. N. 81 M.[ol]to mag.[nifi]ci S[S].[igno]ri Her.[rer]a et Costa. Vi piacerà di pagare al S.[igno]re Tiberio Ceuli scudi cento di moneta a dispos.[izion]e de S[S].[igno]ri Borghese di Siena quali d'ord.[in]e n[ost]ro li paghassero in Siena al Cav.[alier] Fran.[ces]co Vanni scudi cento da dieci giuli per scudo; quali sono per un quadro à noi fatto, che pigl.[iando]ne ricevuta saranno ben p.[aga]ti. Di Tivoli li 8 feb.[brai]o 1605 ----100."

366 *Passeri, 1934, S. 83*

„Haveva (come dissi nella vita di Domenichino) copiato il quadro di Raffaele, che è in Bologna la qual Copia è oggidi in Roma nella Chiesa di San Luigi dei Francesi nell'Altare della Cappella di Santa Cecilia dipinta dal Giampieri [= Domenico Zampieri, detto il Domenichino], et, ad imitazione di quello, si valse dell'abito, e della idea della Santa, e si conosce, che il Manigoldo è d'un altro gusto; benche vario, devendosi quello rapresentare un'huomo plebeo, e rozzo, e la Santa una Verginella gentile."

367 *Passeri, 1934, S. 83-84*

„Fece per l'inanzi acquisto d'una maniera, che appagò generalmente il gusto de professori, e di quelli, che non hanno nella Pittura altro intendimento, che un semplice diletto, perche, essendo egli industrioso nell'operare con una certa maestria di pennello accompagnò a quella, vaghezza, e nobiltà, che si rendeva quasi agl'altri superiore."

368 *Bosio, 1600, S. 156-157*

„Intra hanc capsam B.[eatae] Caeciliae Virginis corpus extabat serico, atque fusco coopertum velo, subterque velum vestes aureae virginei sanguinis notis respersae fugaci, tenuique fulgore translucebant, cum quibus aureis indumentis (quibus etiam ipsa vivens utebatur) idem sacrum Corpus à B.[eato] Paschale [I] repertum fuisse cum eiusdem litterae, tum Bibliothecarius, alijque, quorum super meminibus, referunt. Sed & quemadmodum ipse Cardinalis se animadvertisse testatur, sub aureis indumentis rigidum cilicij tegmen propius sacris ossibus haerescens latebat, de quo ita Acta passionis eiusdem commemorant: […]"

369 *Bosio, 1600, S. 38*

„Tunc beatissimus Urbanus extensis manibus, & erectis ad caelum oculis talia dixit: Rex Angelorum Deus, omniumque Sanctorum suscipe hac hora Animas nostras, & ne

163 Erwähnt in Nava Cellini, 1969, S. 41, Fußnote 39.

confundamur, dum ad te properamus, sed annumera nos inter Sanctorum Animas tibi placentium in vitam aeternam."

370 ***Bosio, 1632, S. 631-632* (*kursiv im Text*)**

„David ancora hebbe quest'uso quasi di continuo, quando orava; e l'afferma egli medesimo in più salmi dicendo: *Dum oro ad te, dum extollo manus meas ad Templum sanctum tuum.*[164] *Si expandi manus meas ad Deum alienum.*[165] *Sic benedicam te in vita mea, & in nomine tuo levabo manus meas.*[166] *Clamavi ad te; tota die expandi manus meas ad te*.[167] & in altri Salmi. (Psal.[mi] 27[, 2], 47 [sic, = 43, 21], 62[, 5], 87[, 10], 142[, 6]). Questo modo dunque di orare, commune à tutti, hanno voluto li Padri che prefigurasse la Croce in essa rappresentata; per virtù della quale, e per li meriti di Christo in quella crocifisso, si riporta vittoria del Demonio; e si ottengono da Dio le gratie, che si domandano.

S.[an] Cipriano [di Cartagine] nel Trattato che fà della passione di Christo, parlando di Moisè, il quale con elevar le mani nell'oratione, hebbe (come si è detto) la vittoria degli Amaleciti, fà un'apostrophe all'istesso Christo con le mani distese in Croce dicendo: *Considero opera tua, & admiror te Cruci inter damnatos affixum, iam nec tristem, nec pavidum, sed suppliciorum victorem, elevatis manibus triumphantem de Amalech*. S.[an] Gregorio Nazianzeno (*Apolog.*[*etica*] *Orat.*[*io*] I) facendo il paralello trà Christo, & Adamo, dice che Christo per emendar l'errore di Adamo in stender la mano al pomo, volle stender le sue nella Croce: *Idcirco* (dice S.[an] Gregorio) *lignum adversus lignum, & manus adversus manum. Illae inquam fortiter extensae adversus incontinenter extensas, illae clavis confixae, etc.*

Li Christiani dunque per ottener da Dio perdono de' peccati, e le gratie, che desideravano, usarono di orar particolarmente in questa forma di Croce, rappresentando al Signore quello, ch'in essa havea patito per il genere humano; & il merito insieme della sua Santissima passione, che gli havea comunicato: Con la qual consideratione pigliavano poi animo, e vigore da sopportar ogni cosa aversa; sapendo, e conoscendo con S.[ant']Andrea quanto era grande la virtù della Croce. Fà testimonio di questo l'istesso S.[an] Gregorio Nazianzeno (*orat.*[*io*] *3. advers.*[*us*] *Iulian.*[*us*]) mentre parla del fervore de' Christiani, e dell'efficacia dell'oratione loro, dicendo: che le lagrime di questi che orano purgano i peccati; come il diluvio purgò il mondo: Che le mani distese nell'oratione estinguono le fiamme, non temono le fiere, e fugano gli eserciti: *Quorum lachrymae* (dice) *peccati diluvium, & mundi piamentum: Quorum extentae inter precandum manus, flammas extinguunt, feras consopiunt, gladiorum aciem retundunt, instructas acies in fugam vertunt, etc*. E si prova efficacemente da molti esempi de' Martiri, i quali per la riverenza, che haveano alla Croce, la formavano con le braccia distese, orando ne' tormenti medesimi; e stavano in essi in quella forma costanti, & immobili."

---

164 Psalm 27, 2. Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 800.

165 Psalm 27, 2. Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 800.

166 Psalm 62, 5. Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 844.

167 Psalm 87, 10. Vgl. *Biblia sacra*, I, S. 880.

371 ***Bosio, 1600, S. 6***

„Veniens igitur Valerianus indutus candidis vestimentis, Ceciliam in cubiculo orantem invenit et stantem iuxta eam Angelum Domini pennis fulgentibus alas habentem et flammeo aspectu radiantem, duas coronas ferentem manibus coruscantes rosis et liliis albescentes e quibus unam dedit Caeciliae et alteram Valerianus dicens: Istas coronas immaculato corde et mundo corpore custodite, quia de paradiso Dei eas attuli ad vos et hoc vobis signum erit: nunquam marcidum aspectus sui adhibent florem, nunquam minuunt sui suavitatem odoris nec ab aliis videri poterunt nisi ab eis quibus castitas placuerit, sicut et vobis probata est placuisse: [...]“

372 ***Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 370***[168]

„Arrivato a Roma fece amicizia con Antonio Scalvati Pittor Bolognese, sotto la cui disciplina trovò Guido Reni, il quale conosciuto dal Vanni [= Francesco Vanni] per giovane spiritoso, fù proposto da esso al Cardinale S.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] al quale fece molte cose con grandissima lode sua, e del Vanni, che glie l'haveva proposto.“

373 ***Baglione, 1995, I, S. 110***

„Vi fece buon profitto, & accomodossi con Gio.[vanni] de' Vecchi dal Borgo, e vi stette alcuni anni, imitando la sua maniera. Ultimamente rivolse l'animo a seguire l'altra di Federico Barocci da Urbino, & in questa si fermò, portandosi assai bene. Ritornosse indi a Siena, & alcune opere vi fece sì in pubblico, come in privato; acquistossi buon credito con quella sua maniera vaga Barocciesca, fatta con amore, e con diligenza, la quale a tutti dava buon gusto, & a lui degna fama.”

374 ***Baglione, 1995, I, S. 134***

„[...] e quando si vide maniera sì bella sfumata, dolce, e vaga, diede sì gran gusto a tutti li professori, che restarono ammirati, e ciò successe nel tempo di s.[an] Filippo Neri, il quale dell'Imagine di quel quadro era tanto divoto per la devozione, che anch'esso in se contiene, che quasi del continovo stava in quella cappella a far le sue orazioni.”

375 ***Baglione, 1995, I, S. 110***

„Il Cardinal Cesare Baronio propose Francesco Vanni, il quale ritrovavasi in Siena, e prima haveva havuto con esso lui amicitia, & alla Chiesa nuova pratticatolo, avanti ch'egli fusse Cardinale, & in gratia di sua Eminenza fu al Vanni l'opera conceduta. E fattolo venire a Roma diede egli principio alla sua storia, [...]“

376 ***Baglione, 1995, I, S. 111***

„Ma sì bene non trapasserò, che fece per il Cardinale santa Cecilia Paolo Emilio Sfondrato alcuni pezzi di quadri; e per la chiesa di santa Cecilia, colorì un quadretto sopra l'altare giù nella Confessione, entrovi santa Cecilia, che muore, & evvi una donna, che le rasciuga il sangue. L'altro quadro è a canto alla porticella, ove sopra l'altare stà un Christo

168 Zitiert in Pepper, 1969, S. 71, Fußnote 9.

alla colonna battuto, e per terra gettato, che un manigoldo lo calpesta, assai devoto. E questi due quadri da Siena gli mandò."

377 **Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1071, I, f. 309 recto***[169]
„Roma li 25. Giugno 1603 --- Mercordi […]/ f. 309 verso/ Il Card.[ina]le [Paolo Camillo] Sfondrato Dom.[eni]ca matt.[in]a In S.[an]ta Cecilia [in Trastevere] creò un tal Francesco Vanni Pittore Sanese Cav.[alie]re dell'ordine de Cav.[alie]ri di Cristo di Portogallo, havendogli fatto venir tal habito dal Re Catt.[oli]co et fattolo anco accettar da S.[ua] B.[eatitudi]ne per Pittore, volendo, che rieschi molto bene."

378 ***Ugurgieri Azzolini, 1649, II, S. 370* (*Korrekturen von ibidem, S. 462 sind eingearbeitet*)**
„[…] perche ne fù honorato della Croce di Christo di Portogallo non già privatamente nella propria camera del Card.[inal Cesare] Baronio, come scrive il Baglioni [= Giovanni Baglione]; mà publicamente nella Chiesa di S.[anta] Cicilia [in Trastevere] dal Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato alla presenza di detto Cardinal Baronio, e con l'assistenza del Maestro delle cerimonie del Sagro Palazzo, del Cavaliere [Antonio] Pinos, e del Cavaliere Ricci del medesimo ordine con molta pompa, ed honore, come habbiamo veduto nel suo Privilegio, che è appresso il Cavaliere Michelangelo [Vanni] suo figlio, e fù il primo trà quelli, che operarono in S.[an] Pietro [in Vaticano], che ricevesse tale honore."

379 ***Baglione, 1995, I, S. 402***
„Il Cardinal s.[anta] Cecilia [Paolo Camillo Sfondrato] operò, che gli fusse data a dipingere una tavola grande in s.[an] Pietro [in Vaticano] nuovo, […], la quale generalmente diede gusto, ma particolarmente se ne soddisfece il Pontefice Paolo V. che per il compiaccimento, che n'hebbe, creollo Cavalier di Cristo, & ordinò al Cardinale di s.[anta] Cecilia, che gli desse l'habito, e con applauso del Popolo glie'l mise, e d'una bella collana d'oro il regalò; e mostrò il grand'animo suo, e quanto questo buon Principe era amatore de' Virtuosi."

380 ***Bosio, 1632, S. 14***
„Fù usata diligenza grandissima da gli antichi Christiani in raccoglier' il sangue de' Santi Martiri con spugne, e panni, e con quel che potevano; raccogliendo ancora l'arena, e la polvere tinta dell'istesso pretioso sangue; il quale poi ponevano insieme con i corpi loro nelle sepolture, e santi Cimiterij."

381 ***Bosio, 1632, S. 14* (*kursiv im Text*)**
„Così del sangue di Santa Cecilia, raccolto con lintei da' Fedeli; leggiamo in più Codici Manoscritti: *Cuius sanguinem omnes bibulis linteaminibus populi, qui per eam crediderunt, extergebant.* E nella relatione di Pasquale [I] Papa dell'inventione del suo corpo si dice: *Ubi etiam linteamina, cum quibus sanctissimus sanguis eius abstersus est;*

169 Publiziert mit geringfügigen Variationen in Rossi, 1936, S. 61.

de qua speculator tertia percussione crudeliter ingesserat, ad pedes Beatissimae Virginis in unum revoluta, plenosque cruore invenimus."

382 ***Bosio, Giacomo, 1610, S. 77***

„Percioche la Colonna sacratissima, che qui in Roma, e nella Chiesa sopradetta di Santa Prassede si trova; non è altrimenti parte di quella, della quale San Girolamo, e gli altri, che detti habbiamo, trattano. Má è intera; et è quella, che nel Palagio Pretorio di Gierusalemme, dove solea alloggiar' il Presidente della Giudea, e particolarmente Pilato, stava ordinariamente à posta collocata; alla quale si solevano legare, battere, e formalmente flagellare quelli, che per giustitia, erano à morte condannati."

383 ***ASS, Patrimonio Resti, Nr. 439, ff. 3 verso-4 recto***[170]

„Essendo per spatio di qualche anno ridotto il nostro oratorio compartito honoratamente e messo a oro e anco ornata [sic] di nobili pitture de' miracoli della nostra madre S.[anta] Caterina [da Siena], fuorché il nicchio della residentia de' nostri governatori; onde il signor capitano Calanio Tolomei, inspirato dal Signore Dio, fin l'anno passato mosso da pio zelo et amor grande et reverentia che porta al sacro albergo di Caterina Santa, fece fare a ogni sua spesa l'ornamento di detto nicchio, messo a oro conforme alli altri compartimenti, et il prezzo di esso fu di sessanta scudi di lire sette l'uno. Dipoi fece dipegnare in esso la canonizazione della Santa dall'eccellente pittore messer Francesco Vanni, al quale per suo merito e prezzo gli pagò scudi ottanta simili. E per ricordanza de' Beati della sua nobilissima famiglia vi fece dipegnare il Beato Bennardo, uno de' fondatori della religione Monteolivetana, e la Beata Negra dell'ordine di S.[an] Domenico, due chiari splendori della città nostra e della loro honoratissima casa de' Tolomei. Il tutto sia a gloria di Dio e di Maria Santissima e di S.[anta] Caterina, e con salute di si pio benefattore."

384 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 20-22***

„Nel luogo poi, dove nella Chiesa s'haveva à porre il sacro corpo, perche da tutti fosse veduto, fu fatto questo ornamento. Perche davanti la parte del coro fu messo un balaustrato in quadro lungo braccia dieci, è mezzo, dipinto di marmo, è li piedi di mischio giallo, dentro il quale fu posto un dado grande corniciato, lungo braccia sette, alto braccia tre, è mezzo, largo braccia cinque, cinto dal balaustrato con ispazio per andarvi d'attorno un braccio in circa. Sopra questo balaustrato erano molti candellieri, sopra i quali stavano falcoloni accesi di cera bianca, si come ancora sopra il piano del dado.

Nelle quattro facce del dado fornite intorno di cornici messe à oro vi erano due versi per faccia, espressivi delle virtù del santo, dipinti in cartelle, con grottesche, è altri ornamenti. Furono composti dallo eccellentissimo M.[esser] Piero Angelio [Pietro Angeli], oratore, è poeta de nostri tempi unico. Il distico, che viene dalla banda dinanzi è questo. *Pascit oves buono ut pastor curaque fideque*/ *Sic populum pavit pastor, & iste suum*. Dalla banda di dietro cosi dice l'altro distico. *Scripta pie, sancteque patrum patefecit, & omnem*/ *Vivendi docuit cum ratione modum*. Da man destra diceva cosi.

170 Zitiert nach dem Dokumentenanhang in Riedl und Seidel, 1992, S. 853.

Ornavit totam miranda modestia vitam. Atque incorruptus virginitatis honor. Dalla sinistra era questo. *Omni ope qua potuit vitam sic iuvit egentum/ Vitae ut subtraheret saepe alimenta suae*.

Sopra questo dado grande fu posta una tavola, che alzava braccia due in circa, lunga braccia quattro, la quale fu coperta da una coltre di teletta d'oro fatta a opera, che pendeva d'intorno braccia uno, è mezzo, il restante, che cuopre da basso era di taffetta bianco, con grottesche di trofei ecclesiastici, appartenenti alla degnità pontificale. Sopra questa tavola fu posto in luogo di bara, o cataletto una cassa fatta à uso di sepolcro in forma di vaso, con i suoi piedi, è risalti intagliati, con maschere, è trippe messe à oro, dipinto di color turchino il corpo del vaso, in testa del quale stavano due angeli alti un braccio incirca, che tenevano una corona di fiori sopra la testa del santo, havendo tirata in alto sopra tutto questo balaustrato, è ornamento una piramide alta braccia otto in circa, ornata tutta di grottesche, è altri lavori di orpelli, è varii colori.

L'ottavo giorno di Maggio, à hora di vespro, nel qual tempo incominciava la plenaria indulgenza concessa dalla S.[antità] di N.[ostro] S.[ignore] à tutti quei, che si ritrovassero à honorare la traslazione del santo, durante fin'al seguente giorno tutto, presente lo Illustrissimo, è Reverendissimo S.[ignor] Cardinale Arcivescovo [Alessandro de' Medici], fu posto il corpo sacro, sopra il sopradetto catafalco, concorrendo grandissima moltitudine di popolo, per vedere quel pastore, che con tanto zelo d'amore, è intera fede, pascè questa chiesa metropolitana, è da tutti con ammirazione riconosciuto, come quello, che ritiene tutta l'effigie del volto suo. Ne si potrebbe esprimere la devozione, con la quale huomini, è donne, concorrevano, per toccare, è baciare quelle sante ossa, le quali per la sua chiesa s'erano cotanto affaticate."

385 ***Ambrogio Brandi, Della chiesa e convento della Minerva di Roma dell'Ordine de Predicatori, Manuskriptkopie von 1706, Rom, Generalarchiv der Dominikaner, Ms. C. Pars I, in: Bianchi, 1988, S. 49, Fußnote 128***[171]

„Ma poiché quello era molto incommodo al Popolo numeroso, ch'ogni prima domenica del mese concorreva come fa anch'oggi alla Processione del Santissimo Rosario, e non potevano tutti godere la presenza e l'aspetto di quella sagra immagine quando si scopriva; et anco perché fosse collocata in luogo più onorevole si pensò trasferirla in questa Cappella dove è posta oggi, ch'essendo a capo d'una Nave della Chiesa molto meglio si può godere e vedere con molta consolazione e divozione del Popolo."

386 ***Vertrag über die Nutzung der Katharinenkapelle in Santa Maria sopra Minerva vom 28. Mai 1573, in: Bianchi, 1988, S. 49, Fußnote 126***

„Item quod dicta Societas, et illius Confratres pro semper existentes non possint ullo unquam tempore per se vel alium seu alios amovere, seu amoveri facere sub quovis praetextu ex dicta Cappella Corpus dictae Sanctae Catherinae de Senis, sed in perpetuum stet, et stare debeat subtus Altare dictae Cappellae, vel ubi melius videbitur dictae Societati, et Fratribus dictae Sanctae Mariae de Minerva, […]"

171 Ein weiterer Auszug aus Brandis Chronik findet sich auf S. 284, Fußnote 184.

387 ***Buoninsegni, Descrizzione, 1589, unpaginierte Widmung an Christine von Lothringen***

„Era ben ragionevol cosa, Serenissima Gran Duchessa, che una tanta solennità, della deposizione del corpo di Sant'Antonino [Pierozzi] dovesse esser'honorata, è illustrata, dalla presenza di V.[ostra] A.[ltezza] per accrescere festa à festa, letizia à letizia, e gioia à gioia, acciò che la desideratissima sua venuta si venisse à congiugnere con l'aspettatissima celebrità d'un tanto santo, e le sue sagre, e sante nozze havessero parimente à ornare la traslazione di quel santo pastore, à cui fu già con fede inviolata sposata la Fiorentina chiesa."

388 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 5***

„L'architetto principale di questi archi, è di tutta la fabrica, e ornamento della cappella fu Giovanbologna eccellentissimo, & molto famoso per l'opere sue bellissime, fatte in questa città di Fiorenza, di cui è la statua detta di sant'Antonino [Pierozzi], si come altre sei, delle quali si dirà appresso, con sei tavole di basso rilievo di bronzo di getto, con un Sant'Antonino, che giace sopra il suo sepolcro in habito ponteficale, pur di getto, le quali opere insieme con uno ingraticolato a l'arabesco, che serra dinanzi l'altare, sotto il quale è posto il corpo santo, con tutti gl'altri getti, che si ritrovano nella cappella, furono con estrema diligenza, è molta laude gettati da fra Domenico Portigiani Fiorentino, frate professo di detto convento di San Marco."

389 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 13-14***

„Ma l'altare nel mezzo situato [...] lungo braccia quattro, è largo braccia due è di nobili pietre riccamente ornato, perche di dietro viene coperto tutto di bianco, è nero pulitissimo, quanto uno specchio, da i lati d'alabastro cotognino venato bellissimo, la tavola di sopra è di marmo bianco corniciata intorno di marmo giallo, nel mezzo della quale è un nome di IESV di commesso con somma diligenza. Aperto dinanzi con grate di bronzo intagliate a l'arabesca. Dentro a l'altare è la cassa di Paragone, dove è collocato il corpo santo e sopra di quella è figurato Sant'Antonino [Pierozzi], come di sopra s'è detto in habito pontificale iacente morto, fatto di bronzo dal detto Giovanbologna. Ma la predellina, che sta sopra l'altare, è tutta da ogni banda di commessi di bellissimi, è lucentissimi diaspri di varii colori, e d'altre pietre dure è di lapislazzuli, che fa mostra nobilissima, è ricchissima. De i medesimi diaspri in figura circulare, e quadrangolare son ripieni nelle parti di sopra da capo i quattro pilastri, i quali da i canti sostengono l'altare, e più abbasso vi son commessi alabastri venati."

390 ***Razzi, 1589, S. 113***

„Aggiungendo, che il gia detto Illustrissimo Cardinale, & Arcivescovo di Fiorenza [Alessandro de' Medici], e per riverenza, e grandissima divozione, che ha sempre ad esso suo santo Antecessore havuta, & hora ha molto piu, che l'ha (dopo cento trenta anni che è morto) con le sue mani, spogliato rivestito, e riposto nel nuovo sepolcro, & anche per essere i detti Signori Salviati suoi nipoti, ha sempre havuto grande affezione a quest'opera, & piacere di essere continuamente ragguagliato di tutto, che si faceva."

391 ***Razzi, 1589, S. 95***

„E finalmente passati i detti otto giorni, fu il santo corpo collocato in un semplice deposito allato al coro & alla porta di quello a man sinistra: E quivi fatta una cappella con uno altare sopra il deposito, & una graticola in mezzo, per la quale si vedeva il detto deposito, & una lampada, che sempre vi è stata accesa. E cosi si sono state le sante reliquie del beato Antonino [Pierozzi], senza esser mai tocche [= toccate] infino a questo anno 1589."

392 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 17-18***

„[...] apparve scoperto il volto del santo [= di Antonino Pierozzi], cosi intero, e ritenente la sua naturale impronta, & effigie, che da tutti gli circonstati con somma allegrezza fu riconosciuto, e insieme devotamente adorato. Perche la faccia rapprensenta del vivo l'istessa gravità, e santità, che nella figura, e lineamenti dimostrano i suoi ritratti, di maniera, che non si potrà giamai negare, che quello non fusse il suo vero corpo. [...] Il corpo si dimostrò tutto intero, con tutte le membra insieme congiunte, senza alcuna, ò poca lesione. Nelle mani, e ne i piedi si scorgano tutte l'unghie, con i muscoli, e congiunture che è cosa degna di vedere. Ritiene parimente cinque denti, che tal volta son tutti quegli, che gli restarono quando morì. Si son conservate appresso le orecchie, le braccia, le gambe, e il petto, con li suoi muscoli, e la gola parimente che appicca il capo col busto molto bella, con la carne, e pelle sua. Onde da tutti e tenuta una delle belle reliquie, che si vegghino a giorni nostri."

393 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 18***

„Essendo stato netto, e pulito con ogni diligenza dalla polvere, [= il corpo di Antonino Pierozzi] fu vestito prima con l'habito della sua religione, e sopra quello gli fu messo l'habito ponteficale, di finissimo drappo, con camice, tonicelle, pianeta, e mitria, e con molti lumi di torce cantandosi hinni fu portato in sagrestia, [...]"

394 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1067, f. 231 recto***

„Supplimento di Roma delli 3. Aprile [15]99. È stato aperto il sepolcro del Beato Filippo Neri fondatore della Congregatione dell'Oratorio alla Chiesa nuova, et hanno trovato quel corpo solamente un poco macolato nel naso, et del resto in stato tale che par morto due di fa et non quattro anni sono non ostante che non fusse imbalsamato, et con la carne et gionture trattabili, et havendolo voluto il Card.[ina]l di Firenze [= Alessandro de' Medici] veder, e toccare mosso da devotione cavatosi un zaffiro di dito di molto valore lo mise in uno del detto corpo."

395 ***Gallonio, 1995, S. 273***[172]

„Il dì VII di marzo dell'anno millecinquecentonovantanove [il corpo] fu dalla cassa di noce trasmesso in un'altra nuova di cipresso riccamente coperta di dentro e di fuori di velluto chermisi, con trine d'oro, il quale per ordine di Alessandro Medici Cardinale di Firenze fù rivestito con camicia, sottela d'armisino nero, camicio, Manipolo, Stola e

172 Leicht variiert zitiert in De Luca, 1996, S. 133, Fußnote 22.

Pianeta di tela d'oro; al cui dito pose il medesimo Cardinale un suo anello in segno dell'amore e reverenza che ha sempre havuto et hora ha molto più ad esso Beato Filippo [Neri]."

396 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 23-24***
„[...] numero infinito di popolo, perche le piazze, le contrade, le finestre, erano piene d'huomini, e di donne, che bramavano vedere quel sacro corpo, e quella santa faccia, la quale spirava santità, grazia è venustà, che dava a' riguardanti letizia, e piacere inestimabile. Non si potrebbe esprimere l'allegrezza, è la devozione, che fu quel giorno del popol Fiorentino in vedere il loro santo padre, e pastore."

397 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 2***
„[...] il nostro Iddio amorevolissimo dispensatore delle ricchezze della gloria sua, non solo ha riposto dentro l'arca de l'anima nostra il prezioso tesoro della celeste cognizione, e de l'amor soprano, che è tutta la felicità nostra, ma ancora in questa mortale spoglia del corpo, come in nugola e caligine ha sparso i raggi della gloria, poscia che, è l'anime in cielo siano da perpetua luce ingombrate, per dar loro chiarissima visione de l'increato lume, e perfettissimo amore del sommo bene, e i corpi simigliantemente sono cotanto honorati, e illustrati, come vasi dello Spirito Santo, e instrumenti della divinità, per fare operazioni eccellentissime, e divinissime. Non si contentò quel liberalissimo Signore vestire l'anime nostre de l'istessa sua divinità, poi che di quella fu fatta capace, che al corpo ancora diede parte della felicità, per l'impassibilità, per l'immortalità, per l'agilità, è clarità."

398 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 27***
„Ma arrivato in quella piazza fu ripreso da i Vescovi, è condotto in chiesa, alla cappella de l'altare, sotto il quale dovea essere riposto, & essendo per un poco spazio di tempo collocato sopra quell'altare, lo Illustrisimo Signor Cardinale Arcivescovo [Alessandro de' Medici], havendo appresso di se li S[S].[ignori] Averardo, è Antonio Salviati, è il prior del Convento di S.[an] Marco, fra Taddeo Bartoli[,] con alcuni frati, fece loro un'amorevole, è paterno avvertimento. Che essendosi per ispeziale providenza di Dio (come piamente creder si dee) ritrovato questo sacro corpo, cosi intero, e conservato, eglino con ogni accurata diligenza, è religiosa pieta, lo volessero custodire, conservando un si ricco, e prezioso tesoro. Perche, ne in questa città, ne in forse tutta Toscana, per non dire dell'altre provincie, si ritrova una reliquia cosi bella, è si ben conservata."

399 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 12***
„Nella prima, che viene sopra l'altare (perche Sant'Antonino [Pierozzi] morì il giorno dell'Ascensione), si vede un Christo con maestà, e trionfo salire in una nugola [sic] al cielo, accompagnato da angeli con fiori, è rami di palme d'ulivo, e di lauro, e sotto detta nugola è posto Sant'Antonino sopra un tappeto nella camera, dove muore, con alcuni frati, è novitij della sua religione, facendo le consuete cirimonie intorno a' morienti. Nell'istessa storia vi si vede il Cardinale di San Marco, che fu poi Papa Paolo secondo[,] mandato à vedere questo corpo da Pio Papa secondo, il quale si ritrovava in quel tempo

in Firenze per andare à Mantova, dove voleva fare la crociata contro il Turco. E in uno sfondato in mezzo di detta storia si dimostra Sant'Antonino salire al cielo, come fu visto da quel monaco di Cestello."

400 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 29***

„Che in vero resto ammirato, e stupefatto, come a questo esempio non rimanghino confusi gli heretici, detrattori a l'honor de santi, e denigratori della bellezza della sposa di Christo, dico santa chiesa; e qual maggiore, o più efficace argomento haver possiamo della verità della fede nostra, e dello stato felicissimo della futura vita beata, che l'osservanza, la religione, il culto, e la venerazione, che tutto'l mondo porta a i santi, e alle loro reliquie? Si come s'è veduto al presente nella deposizione di questo nostro padre Antonino [Pierozzi], che se in terra al corpo suo se li e fatto, e se li fa tanto honore, qual pensiamo noi sia la gloria, di cui risplende l'anima sua in cielo? E se gli huomini mortali in questa valle di miseria cotanto l'appregiano, l'ammirano, è con tanta osservanza di pio ossequio lo servano, e lo venerano, quanto maggiormente credere dobbiamo, che dalli Angeli in cielo sia honorato, è riverito? Poscia che quella benedetta anima fu senza dubio dalli Angeli portata, non dico nel seno d'Abramo, luogo, al quale erano trasportate l'anime giuste, fin che Christo col proprio sangue entrò nel vero santuario, è squarciato il velo, aprendo il cielo, che per tanti secoli era stato chiuso, dal primo peccato, del primo huomo trasse seco molti in gloria, ma nel seno dico dell'altissima Trinità, unico, e perpetuo riposo, è albergo sicurissimo dell'anime sante."

401 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 2-3***[173]

„Perciò quando il Redentor nostro salito sul monte Tabor fece mostra à quei tre suoi cari discepoli delle ricchezze della beata vita, dando loro un saggio della soprana felicità, apparve col volto splendido, à guisa di sole, e con le vesti candide, come neve, per esprimere, che non solo la faccia della mente nostra, che in Dio tende per amorosa visione deve essere d'eccessivo splendore illustrata, che anco il corpo, che veste l'anima sarà ornato, è cinto d'immortal chiarezza. Non ci dobbiamo dunque maravigliare, se alli corpi dei santi si fanno quei maggiori, è supremi honori nella santa chiesa, che tutta via si vede da ciascuno, si come della diligente cura, industria, è fatica, che hanno fatto le persone devote in ritrovare li corpi, è le reliquie de santi, non altrimenti, che se si fussero affaticate, per acquistare un ricco tesoro."

402 ***2. Brief Petri 1, 16-21, in:* Biblia sacra*, II, 1969, S. 1870-1871***[174]

„Non enim doctas fabulas secuti notam fecimus vobis Domini nostri Iesu Christi virtutem et praesentiam, sed speculatores facti illius magnitudinis. Accipiens enim a Deo Patre honorem et gloriam, voce delapsa ad eum huiuscemodi a magnifica gloria: Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi complacui. Et hanc vocem nos audivimus de caelo adlatam, cum essemus cum ipso in monte sancto. Et habemus firmiorem propheticum sermonem, cui bene facitis attendentes, quasi lucernae lucenti in

173 Auszugsweise und leicht variiert zitiert in de Luca, 1996, S. 117.

174 Die Interpunktion ist eine Hinzufügung des Verfassers.

caliginoso loco, donec dies inlucescat et lucifer oriatur in cordibus vestris. Hoc primum intellegentes quod omnis prophetia scripturae propria interpretatione non fit; non enim voluntate humana adlata est aliquando prophetia, sed Spiritu Sancto inspirati locuti sunt sancti Dei homines."

403 ***Bellori, 1976, S. 217***
„Ma il Caravaggio [...] facevasi ogni giorno più noto per lo colorito ch'egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro."

404 ***Bosio, 1600, S. 73***
„O Beatam Ecclesiam nostram, quam sic honor divinae dignationis illuminat, quam temporibus nostris gloriosus Martyrum sanguis illustrat; erat ante in operibus fratrum candida, nunc facta est in Martyrum cruore purpurea: Floribus eius nec lilia, nec rosae de sunt. Certent nunc singuli ad utriusque honoris amplissimam dignitatem, ut accipiant coronas, vel de opere candidas, vel de passione purpureas; in caelestibus castris, & pax, & acies habent flores suos, quibus Miles Christi ob gloriam coronetur."

405 ***Baronio in Krautheimer, 1967, S. 175***
„Si è fatto nella chiesa restuita degno loco per loro cioè un Altare tutto di pietre nobilmente lavorate che senz'altro paliotto è bellissimo e se si coprisse di broccato, non sarà così bello. Ho avuto le pietre in dono dall'Abbate di S.[an] Paolo [fuori le mura], quali servivano alla confessione, dove si tengono le reliquie sotto l'Altare di maravigliosa bellezza. Ho fatto e benacconcio il presbiterio e la sede presbiteriale, amboni per l'Evangelio, e epistola; candeglieri nobilmente lavorati ed ornati, ed acciò niente manchi all'antiquità si è fatto un bellissimo Cereo paschale molto magnifico [...]"

406 ***Tranquilin in Schütze, 1998, S. 85***
„Aurum, corpus humanum est, gemma vero anima est, quae in ipso corpore inclusa est. Corpus vero et anima unum hominum faciunt, quomodo aurum et gemma unum anulum facere comprobantur. Sed quantumvis pretiosus tibi sit anulus, longe satis homo pretiosor est centuplum et carus Christo."

407 ***Bosio, 1600, S. 173-174***
„Reliqua denique exterior facies huius tabernaculi tota selectorum lapidum discolori incrustatione magis, magisque explendescit, in quibus plaerique qualitate, et pretio proxime ad gemmas accedunt, ut onychinus, et qui vulgo lapislazuli dicitur caerulei coloris, quorum non exigua inibi segmenta mireris."

408 ***Buoninsegni,*** **Descrizzione*****, 1589, S. 2-3***[175]
„Conciossia che le reliquie de santi sono ricchezze, e tesori di noi christiani, le quali illustrano le città, ornamento loro, torri, fortezze, flagello à i maligni spiriti, medicina a gl'infermi, è tempi dello Spirito Santo. Però dobbiamo sommamente commendare la pietà di coloro, i quali mossi da zelo de l'honor di Dio, è dei santi hanno con ogni loro studio, e forza procurato, e procurano, che i corpi loro siano trasportati da luoghi humili, e bassi, alli eminenti, & alti, con apparato ricco, e sontuoso, con splendore e magnificenza di bellissime cerimonie, le quali ricordano di misteri nobilissimi, perche le gran solennità fatte à i corpi de santi nelle loro traslazioni ci rappresentano l'incomprensibile, e indicibile gloria, alla quale dalle tombe della sepultura ne l'ultimo giorno saranno trasferiti, quando di nuovo si congiungeranno a l'anime loro, dalle quali erano state per tanti secoli disgiunte, e separate."

409 ***Buoninsegni,*** **Descrizzione*****, 1589, S. 16***
„Poiche con apparato tanto nobile, e suntuoso fu dato l'intero complimento al luogo, nel quale s'haveva a depositare un tanto tesoro, per renderlo nell'ultimo giorno al cielo immortale, impassibile, e glorioso, congiunto à quella felicissima anima, da cui riceverà lo splendore, che a beati corpi conviene, si venne all'atto della traslazione."

410 ***Buoninsegni,*** **Oratio*****, 1589, S. 2-3***
„O verè beatos vos, quibus hodie illius corporis pulverem videre datum est, quod pervasit hanc basilicam, […] Quid enim aliud praefert, quidque oculis, atque obtutibus nostris haec sacri, purissimique corporis extumulatio repraesentat, ex sepultura illa, quam modò cernimus, sub qua triginta ultra centum annos, thesaurus ille absconditus delituit, atque ad hanc lucem revocatio, ut honorificentissimo loco, pulcherimoque mausoleo regio paenè sumptu, amplissima liberalitate, eximioque splendore, à nobilissimis duobus fratribus cinibus tuis, mira arte ornatissime extructo, ubi auro, lapidibusque praetiosis omnia splendent conderetur, quam beatorum corporum futura exurrectio, & gloria, ac totius faelicitatis plenissima consumatio, quam sanè votis omnibus expetunt generosae, atque excelsae illae animae, quae in coelis sunt? Quid obsecro significat, quid obstentat, atque indicat hic ingens fastus, haec tam magna celebritas, huius sacri templi pulcherrimus apparatus, quid tot cerei, tot luminaria, quid lectulus ille auro nitens, in quo iacens corpus conspicitis, quid umbrella praetiosa, quid psalmorum, himnorumque cantilenae, quid tam frequens conventus, ac populorum excursus, ac veluti innundatio, quid tot illustrium virorum corona, & confessus nisi coelestis Hierusalem imaginem, ac triumphantis ecclesiae specimen, & decus quoddam eximium, & exultationem, & gaudium, & laetitiam sempiternam, atque uberrimum tripudium, perennemque, quae nunquam deficit iubilationem, propter sanctos cives suos, ac domesticos Dei, quos intra sua moenia ex vivis lapidibus constructa summa cum faelicitate recipit? […] Sanctorum enim corpora, tanquam opes, & thesaurum christiani habent, quae urbes reddunt illustres, earum sunt ornamentum, turres,

175 Auszugsweise und leicht variiert zitiert in de Luca, 1996, S. 117.

thesauri, munimem, opes inviolabiles, demonibus flagellum, aegrotantibus ros, & certa medela, Spiritus sancti templa, ad eorum virtutem emulandam excitant; […]"

411 ***Buoninsegni,* Descrizzione*, 1589, S. 3***
„Habbiamo à questi nostri tempi veduta la traslazione del corpo di San Gregorio Nazianzeno, dottore eloquentissimo, fatta in Roma, per ordine di Gregorio Papa XIII. Con grandissima pompa, e solennità, essendo stato riposto in quella gran cappella detta Gregoriana, ornata da quel sommo Pontefice con spesa incredibile, con ricchissimo apparato di colonne, di mosaici, di pilastri intagliati, e commessioni di finissime pietre; come sanno quegli che l'hanno veduta."

412 ***Panigarola, 1592, S. 263 recto-verso***
„Quando fin da gli estremi lidi, e piu remote terre de gli ultimi Orienti, viene con somma diligenza, con singolar fatica, e con qualche periglio cavato prima, e poi portato a noi, ò Smeraldo, ò Diamante, o Giaspide, ò Carbonchio, ò qual si voglia in somma più nobile, più cara; e più pregiata gioia; se bene anche slegata, e sciolta, senza alcun artificio, & ornamento, hor dentro a chiusa cassa, hor sopra mensa aperta, non può negarsi, che non dia di se stessa assai leggiadra vista, & assai ricca mostra: Chi non sà nondimeno, quanto gli accresca di splendore, e luce, se da maestra mano, ò dentro a cerchio d'oro apprestato a tal uso, ò pur talhora entro a corona, ò Diadema regio, viene fra mille perle, e mille gemme, con vaga proportione, e molto magistero collocata a donarci superbo aspetto, e gloriosa pompa? Roma mia cara, non è, non fu, nè serà mai gioiello più pregiato di quello, che si siano le reliquie de'santi, & in particolare il glorioso corpo di Gregorio [Nazianzeno] […] Al che, se aggiongete, che chiusa cassa è la Gregoriana, che Regina del mondo è Santa Chiesa, che capo della Regina è Roma, che corona, ò Diadema al capo e questa gran Basilica di Pietro […] cosi pregiata gioia […] dentro l'anello di una delle più altere machine, che mai vedesse il Sole, dentro alla corona di questo santo Tempio […] fra mille gioie, e mille altre Reliquie […]"

413 ***Bosio, 1600, S. 21***
„Hoc non est iuventutem perdere, sed mutare; hoc est, dare lutum, & accipere aurum; dare habitaculum vile, & parvum, & accipere palatium magnum, & amplissimum ex lapidibus pretiosis, & auro constructum; dare angulum brevem, & obscurum, accipere forum lucidum, margaritis caelestibus coruscans; dare rem, quae finem nescit, & mortem ignorat; dare lapidem vilem, qui pedibus conculcatur, & accipere lapidem pretiosum, qui in diademate regio vibranti resplendet aspectu: […]"

414 ***Bosio, 1600, S. 137***
„Locus ille subterraneus sub maiori Altare circa Presbyterij ambitum collocatus, ubi sanctorum Martyrum corpora, seu eorum sacrae reliquiae reconderentur, Maiores nostri Confessionem appellarunt, quam vocem in sacris Martyrologijs, in actis Martyrum, in Libro de Romanis Pontificibus frequentissimam invenies; quaelibet enim Ecclesia antiquitus suam habebat Confessionem."

415 ***Baronio, 1597, Ivlii 6., S. 301, Fußnote e***

„Confessio apud nos idem est, quod apud Graecos Martyrium: […] Non igitur Latini basilicam, Confessionis nomine aliquando intellexerunt, ut falso ex illo canone nonnulli sunt arbitrati, sed magis ea significatione ea vox dicta reperitur, ut locus ille intelligeretur sub maiori altare positus, quo reliquiae sanctorum martyrum, seu integra corpora conderentur, idque; ex antiquo usu Ecclesiae, & Apostolica traditione, secundum illud Apocalyp.[sis] cap.[itulus] 6[, 9]. Vidi subtus altare animas interfectorum propter Verbum Dei, & propter testimonium quod habebant. &c.[176] “

416 ***Panvinio, 1593, S. 86-87***

„Confessio, […], idem apud Latinos significat, quod apud Graecos martyrium. Hi enim ecclesias Deo privatim dicatas dominica, martyribus verò martyria vocabant, hoc est, in quibus martyrum corpora iacerent, aut eorum memoria coleretur. […] Quia verò martyr Graecè, Latinè à Cypriano confessor, sive testis exprimitur, à confessore Confessio manavit, ut à martyre martyrium. Quos enim nos modò martyres, veteres patres, in his Cyprianus, confessores appellant, quòd in tormentis citra mortem intrepidi Christum confessi essent, […] Antiquitùs igitur confessio idem erat quod martyrium, scilicet ecclesia in martyrum honorem consecrata. Nunc verò in omnibus totius orbis terrarum Christianorum ecclesijs, quae duplices sunt, superior scilicet, & inferior (quales multae per totam Lombardiam & Italiam, Romae etiam modò extant, & plures extabant) appellatur usque hodiè inferior ecclesiae pars sub altari maiori aedificata, ut Parmae in cathedrali, Veronae ad Sanctum Stephanum, Romae ad Sanctam Priscam, Sanctum Martinum in Montibus, & alibi. Earum similitudine confessio dicitur locus imus sub gradibus, & altari maiori ecclesiarum Sancti Petri, Sancti Pauli, Lateranensis, Sancti Laurentij extra muros, Sanctae Mariae Maioris, & aliarum. Quae confessio non sine materiali ecclesia fit. Quod etiam probatur capite vigesimo Concilij Gangrensis, sic: Si quis superbiae usus affectu conventus abominatur, qui ad confessiones martyrum celebrantur, & ministeria, quae in eius fiunt, simul cum eorum memorijs execratur, anathema sit.“

417 ***Borromeo in Barocchi, 1962, S. 36***

„Sanctorum igitur corpora, quaecumque recondenda sint in ecclesia partem illam subterraneam habente, quae *confessio*, vulgo *scurolum* dicitur, in ea praesertim, et in altaribus ipsis lapideis, aut supter ea, ut antiqui instituti est, pie decenterque reconduntur. Quam ob causam e marmore, vel saltem e solido lapide arcam, levigato opere intus expolitam, fieri conveniet, quae ex operculo eiusdem generis fastigiato constans, sacraque corpora, bene inclusa, continens, intus subtusve in illis firmiter collocetur.”

418 ***Borromeo in Barocchi, 1962, S. 36***

„Ut autem santorum corpora sacrave ossa, incorrupta atque inviolata, ab omnique sorde et pulvere pura, tum ab omni vi ac iniuria perpetuo conserventur, haec sane cautio

176 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1887.

adhibeatur, ut cum arca omnis, vel conspicuo loco, vel in altari subtusve posita, ita extrinsecus inter se solide compacta, et fibulis etiam ferreis plumboque ab omni latere conglutinata sit, ut ne rimula quidem appareat, tum praeterea in eam alia capsa, vel aurea, vel argentea stamneave, eaque inaurata, firmiter quoque confecta, includatur, in qua sacra corpora recondantur. Sint autem, cum in capsa reconduntur, involuta et vestita panno serico aut pretiosiori velamine coloris, ad sanctum sanctamve, cuius sacra ossa reponuntur, ex ecclesiae instituto rite accomodati. Capsa autem, vel theca, vel loculi, vel vascula, cuiusmodi sint, stata prece, in libro pontificali ritualive praescripta, rite prius benedicantur quam reliquiae sacrae in illis includantur."

419 ***Borromeo in Barocchi, 1962, S. 38***

„Si quae vero corpora sanctorum, adhuc integra membrisque suis omnino coniuncta, vel in altari, vel in arca conspicua reconduntur, ut cerni aliquando possint, ita altare arcave struatur, ut a fronte fenestellulam clathris ferreis aeneisve munitam, quae firmis vasculis ad praescriptam infra rationem claudatur, ornate confectam habeat, unde inspici queant."

420 ***ASV, Congregazione della Visita Apostolica, III, ff. 674 recto-680 verso* (*nach der handschriftlichen Numerierung*)**

„Die 4. Mai 1626. fuit visitata Ven[erabilis] Ecc:[lesi]a et Monasterium Monialium sub Invocatione Sanctae Ceciliae Transtyberim, quae titulus est presbyteri Cardinalis Parrochiali. Ecclesia eo loci sita est, ubi Sancti Urbani tempore Beata Cecilia domum habuit, quam idem Urbanus post Sanctae Virginis obitum in Ecclesiam consecravit. Eam deindè Paschalis huius nominis p.[rimu]s à fundamentis restituit, pretiosisque denarijs ornavit./

Ara ipsa est sub Invocatione Sanctae Ceciliae, et Sancti Andreae insulata sub ciborio, quod quatuor columnis porphireticis innititur. Est tota marmorea consecrata, ac necessarijs abundanter instructa. Est privilegiata pro defunctis quacumque die ad instar altarium Sancti Gregorij, aut Sancti Laurentij, vel Sancti Sebastiani extra muros.

/ f. 674 verso/ Retro Aram est Tribuna, cuius Coelum musaicis ornatur picturis in reliquis verò partibus picturis ex penecillo exprimentibus Martyrium Sanctae Ceciliae. In ea est Chorus ad formam semicirculi, in cuius medio est Sedes Pontificalis marmorea, quae excipit Titularem quando festum in d.[ict]a Ecc.[lesi]a solemni ritu celebratur. Sequuntur scabena lignea panno viridi contecta pro reliquis Choro interessentibus./

Ara ipsa simul est Tribuna clauduntur balaustris marmoreis, antè quos septuaginta quinque lampadis iugiter ardent, quarum viginti septem pendent ex tribus lampadarijs, reliquae verò sunt balaustris firmiter affixae, et per reliquam Ecclesiam aptè dispositae. Porrò lampades ex lampadarijs pendentes sunt omnes argenteae, affixae verò balaustris candelabris argenteis sustentantur./ Balaustris cohaeret Cavum apertum Cancellis marmoreis undique Septum, in eoque Altare, in quo Imago Sanctae Ceciliae ex marmore alabastritae expressa, ad modum prout martyrium colitur; ad cuius ornatum adiunctum per duas fore cannas longitudinis, latitudinis verò multò maioris ex eodem alabastro stratum./

Sub Ara maioris est Confessio ad quam per duas schalas lateralis descenditur, in eaque quatuor sunt altaria eiusdem structurae, et qualitatis, quorum illud quod per directum subest Arae maiori est sub Invocatione Sanctae Ceciliae, cui ex diversa parietis parte cohaeret altare Sanctorum Tiburtij, Valeriani, Urbani [I], Maximi, Maximini, et Lucij [I]./

Ab uno Confessionis latere est altare sub Invocatione Sanctae Catherinae Virginis, et Martyris, cui è regione respondet altare Sanctae Agneti dicatum. Omnia mensas habent lapideas consecratas, decenter ornatas, quae sustentantur Vasis marmoreis ad formam calicum deductorum, in quibus inclusae sunt Sacrae Reliquiae infra describendae, in reliquis sunt concava e latribus tamen ferreis munita. Sub mensa, cuiusque altaris duae ardent lampadis, et bobidem supra mensam, additis etiam quatuor Candelabris argenteis./

Caetera Ecclesiae altaria sunt septem, quorum à latere Evangelij primum est sub Invocatione Deiparae Virginis. Secundum sub Invocatione Sancti Laurentij. Tertium Sancti Andreae. A latere verò Epistolae primum/ f. 675 recto/ est Sanctis Apostolis Petro, et Paulo dicatum. Secundum Sanctae Agathae. Tertium Sanctae Mariae Magdalenae. Quartum Sancto Stephano Prothomartyri. Omnia quidem columnata, cum Iconis proprijs nuncupationibus respondentibus. Sunt omnia lapidea, et consecrata prout ex Signis apparet, et Instrumento quod in lapide marmoreo incisum legimus in extrema Ecclesiae parte. Desiderantur in eis scamna lignea ad reponendum super eis Candelabra. [...] Propè Sacristiae ianuam est depositum bo:[nae] mem:[oriae] Pauli [Sfondrati] Cardinalis Sanctae Ceciliae cum eius Imagine ex marmore celata. [...]/

Ab Ecclesia itur ad Sacristiam per Andronem, à cuius dextero latere est locus, in quo olim fuerunt balnea domus Sanctae Ceciliae quorum vestigia ad haerusque tempora extant in Canalibus plumbeis, et vase aeneo, quod asservatur in concavo quodam ad formam Putei clatre ferrea muniti. In huius loci medio nobile extat Sacellum ab eodem bo:[nae] mem:[oriae] Cardinali Sanctae Ceciliae constructum, auratisque laquearibus undique ornatum. Altare est marmoreum consecratum, omnibus necesarijs decenter ornatum./

Ab alio andronis latere est Sacristia, in qua olim dignoscitur fuisse Sacellum nobilis, et antiquae familiae de Pontianis, cuius insignia in marmore sculpta, ac parieti fixa simul cum, et Imago Sanctae Francescae [Romanae] in muro depicta ibi spectantur. [...]/ f. 675 verso/ [...] Titulus huius Ecclesiae est ex antiquioribus, nam in Concilio Romae edito sub Symmaco anno 499. inter caeteros se subscripsit titularis Sanctae Ceciliae./ Est consecrata, et festum dedicationis celebratur die 8. Maij./ f. 676 recto/ Non habet fontem baptismalem, sed pueri huius Parrochiae baptizantur in Ecclesia Sancti Grisogoni.[177] Non fit exercitium Doctrinae Christianae propterea quod pueri accedunt ad Ecclesia Sanctae Agathae. [...]/ Januarij/ Die 15 S.[anctus] Maurus Abbas/

177 Diese Entfernung des Taufbeckens zugunsten von San Crisogono in Trastevere hatte Sfondrato veranlasst (ASR, Benedettine cassinesi, busta 4063, nicht numeriertes Faszikel). Sie zeigt exemplarisch Paolo Camillos Verständnis des Baus: Bei Santa Cecilia sollte es sich nicht primär um eine Pfarrkirche, sondern um die eines die Reliquien hütenden Nonnenklosters handeln.

Die 25 Conversio Sancti Pauli./ Februarij/ Die 2. Purificatio B.[eatae] Mariae Virginis/ Die 5. S.[ancta] Agatha Virg:[o] et Mart:[yr] / Die 10. S.[ancta] Scholastica Vir:[go]/ Die 14. Exequiae Ill.[ustrissi]mi D.[omini] Card.[ina]lis Sanctae Ceciliae./ Martij/ Die 4. S.[anctus] Lutius Papa [I]/ Die 21. S.[anctus] Benedictus Abbas./ Die 25. Annunciatio B.[eatae] Mariae Virginis./ Aprilis/ Die 14 S[S].[ancti] Tiburtius, Valerianus, et Maximus/ Maij/ Die 8. Consecratio Ecc:[lesi]ae/ f. 676 verso/ Die 17. Exequiae [Maurae] Magalottae/ Die 25. S.[anctus] Urbanus Papa [I]./ Junij/ Die 29. S[S].[ancti] Petrus, et Paulus./ Julij/ Die 2. Visitatio Beatae Mariae Virginis./ Die 22. S.[ancta] Maria Magdalena./ Augusti/ Die 15. Assumptio B.[eatae] Mariae Virginis./ Die 23. Exequiae M.[agnifici] D.[omini] Martini. [Salmeronis]/ Die 10. S.[anctus] Laurentius./ Septembris/ Die 8. Nativitas B.[eatae] Mariae Virginis./ Octobris/ Die 5. S.[anctus] Placidus Martyr/ Anniversarium pro Monialibus/ Exequiae pro M.[agnifico] D.[omino] Martino [Salmeroni]/ Exequiae pro Magalotta/ Novembris/ Die 2. Anniversarium Defunctorum/ Die 25. [sic] S.[ancta] Cecilia Virgo, et Mart:[yr]/ Exequiae M.[agnifici] D.[omini] Nicolai Antonij [de Rosis] n[ost]ri Cappellani/ Die 30. S.[anctus] Andrea Apostolus./ Decembris/ Die 8. Conceptio B.[eatae] M.[ariae] Virg:[inis]/ Die 26. S.[anctus] Stephanus/ In decimaquinta die quadragesimae statio/ Dom.[eni]ca Palmarum/ [...]/ f. 677 recto/ [...] Sub Altari Sanctae Ceciliae./ [...]/ f. 677 verso/ [...]/ Sub altari S[S].[ancti] Lucij, Urbani, Valeriani, Tiburtij, et Maximi/ [...]/ Sub Altari S.[anc]tae Agnetis./ Sub Altari Sanctae Catharinae/ [...]/ f. 678 recto/ In Monasterio/ [...]/ f. 679 recto/ [...]/ Parum grani eruentati in parte illa, in qua S.[anc]ta Cecilia fuit à Carnifice percussa./ f. 679 verso/ De suis frustribus eruentis, et de veste aurea/ [...]/ f. 680 verso/ [...]/ Decreti nella Chiesa/ [...]/ La fenestra vicino l'Altare di S.[ant']Agata, che corrisponde alla Sagrestia delle Monache si ferri./ [...]"

421 ***Buonanni, 1696, S. 139***

„Locus, qui à nobis dicitur *Confessio*, multis nominibus apud Antiquos significabatur. Primò *Martyrium*, & à Latinis *Dormitorium* dictum fuisse edidit Joannes Castillioneus [...] quòd in eo piorum corpora requiescerent potiùs dormientia, quàm mortua, & expectantia diem illam, in qua gloriosa in Caelum ascendent, cum Christo regnatura, sive quòd Piorum mors somnus sit, & quies."

422 ***Giussano, 1610, S. 483***

„Se bene, egli hebbe lunghissime meditationi in tutti i Misteri di quel Sacro Monte, si trovò nondimeno più prolisso in due particolarmente, in quello dell'horatione nell'Horto, & in quello del Santo Sepolcro: & anche più assiduo in questo, parendo che quasi non se ne potesse spiccare, come che vedesse vicino il suo fine, e l'ultima ritirata all'istesso sepolcro; ò vero che non havesse più altro gusto che di pensare alla morte, & alla sepoltura; come che *Cuperet dissolvi, & esse cum Christo*.[178] [...] egli entrò senza farne motto alcuno, nella grotta del Santo Sepolcro, ove si mise in oratione, parendo che non potesse partirsi di questo luogo. Accorgendosi i suoi di non esser seguiti da lui,

178 Es handelt sich um eine Variation des Paulusbriefes an die Philipper, 1, 23. Vgl. *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1816: „[...] desiderium habens dissolvi et cum Christo esse [...]" Für die Identifizierung der Passage danke ich Eckhard Leuschner.

ritornarono indietro, e dopò haverlo ricercato in vano hor quà, hor là per quelle Cappelle, lo ritrovarono a far'oratione in detta grotta."

423 ***Malvasia, 1686, S. 42-43***

„Scendendo dalla scalinata, si può calare per una delle scale inferiori nel sotterraneo di questa gran Cappella, detto comunemente il Confessio. Qui fra le due scale il Christo morto, e pianto dalle Marie di terra cotta, mà ben colorite, sono di Alfonso Lombardi da Ferrara. […] Et i santi Martiri in sì strane guise tormentati, dipinti a fresco attorno a questo sotterraneo, ne i nove nicchi che formano le lunette di quelle volte, sono alternatamente espressi a concorrenza dal detto [Camillo] Procaccini e [Bartolomeo] Cesi."

424 ***Cristoforo Saraceni,* Cronica di Bologna dal 1534 al 1587*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 578 II, f. 161 verso***

„Havendo in questi tempi [= nei primi di marzo 1585] il card.[inale] nostro arcivescovo [= Gabriele Paleotti] fato finire il confesio posto nella chiesa metropolitana di S.[an] Pietro et per divocione et acio che ogniuno si ponga bene amemoria la croce del martirio che apatito asai sanctij et sancte si che li afato dipingere detti martirij da una banda coe dala destra li martirij deli homini dala sinistra queli dele done come si posono vedere et fu scoperto dette piture ali 10 di marzo di detto ano in di di domenicha prima di quaresima."

425 ***Anonymer* Ristretto storico del monastero di S.[an] Michele in Bosco *von 1751, zitiert nach Minucci, 1971, S. 174***

„Sotto il coro vi è la chiesa sotterranea, che serve per il coro d'estate, e si chiamava la chiesa del Paradiso e poi il confessio et ora detto scuruolo per essere scarsa di lume et è longa piedi 86, larga piedi 66 et alta piedi 11. Et in essa vi sono capelle et altari n. 8 cioè l'altare della Pietà, prima di San Clemente, […]; e qual altare fu ornato di scoltura l'anno 1595 fatta da Giovanni Domenico Cilotti scultore, come nel sudetto libro 1 Notizie al foglio 310."

426 ***Faleoni, 1649, S. 612, zitiert nach Göttler, 1996, S. 103, Fußnote 222***

„Terminata la sontuosa fabrica, nel Confessio sotto la medesima Capella vi eresse un Santuario, con marmi distinto in varii cancelli, nel quale frà la moltitudine di Reliquie Sante, che compongono un Paradiso, vi ripose parte dell'ossa sacre de Santi Martiri Bolognesi Vitale, et Agricola, già del 1015 da Frugerio Vescovo trasportate da luogo indegno alla loro Santità, nella Catedrale."

427 ***Panciroli, 1600, S. 261-262***[179]

„Stanze felici, e beate furono queste della gloriosa Cecilia Vergine, e Martire Romana; Qui fù posta ad arder dentro ad un bagno bollente, e come quell'altro amato discepolo di Christo [= Giovanni Evangelista], n'uscì senza nocumento alcuno; Qui fù con tre colpi

179 Die Großschreibung des „qui" hinter dem Semikolon folgt Panciroli.

nella gola lasciata meza [sic] morta dall'empio Carnefice; Qui da Dio impetrò di poter vivere tre giorni così mortalmente ferita, per disporre à poveri tutte le sue facoltà; Qui da molti fù visitata, e con divotione raccolto il benedetto suo sangue, & in particolare ci andò Papa Urbano [I], dal quale ella impetrò, che dopo la sua morte dedicasse la sua casa al colto Divino; Qui finalmente sin'al giorno d'hoggi con gran divotione s'honora particolarmente questa stanza, dove la Beata Cecilia ritrovata da Valeriano suo sposo à far oratione, fù degno di veder l'Angelo di lei custode, che appresso le stava vestito di gloriosa chiarezza, e beato splendore."

428 ***Ugonio, 1588, unpaginierte Widmung***
„Et veramente qual cosa può essere più giovevole & salutifera à chi per le sacre Stationi va peregrinando, che sapendo chi fu quel Santo ò Santa la cui chiesa ad honorar si affretta, i lor gloriosi gesti ravolgersi nella mente, & nella meditatione di quelli far più ardente il foco della sua divotione?"

429 ***Ugonio, 1588, unpaginierte Widmung***
„Quello che alla detta Regina avvenne in Gerusalemme, mi pare (Illustrissima & Eccellentissima Signora) avvenga al Popolo Christiano in Roma, particolarmente nel sacro tempo di Quadragesima, quando non solo i Cittadini da vicini tetti escono con gran frequenza & divotione, à visitar le chiese delle venerande Stationi, ma secondo l'antica traditione de maggiori, da ogni parte del mondo concorrono i fedeli, accesi di desiderio di mirare & godere i Tesori di questa Città santa, sede della Religione, & nuova Gerusalemme in terra."

430 ***Panciroli, 1600, S. 9***
„Che Gerosolima fosse eletta da Dio per la Metropoli di tutto il mondo, e dove egli voleva essere dal Popolo suo col vero colto riverito, e co santi sacrificij adorato, non è da meravigliarsi, perch'ella fù di quell'altra Gerosolima della Patria del Cielo una chiara, & illustre figura, *Illa autem, quae sursum est Hierusalem, libera est, quae est mater nostra* ([Ad] Gal.[atos] 4, [26]), e così è da dire, che quando Roma, per le gran vittorie, e segnalate imprese, fù Signora del mondo, Dio dimostrasse, che alla fine quel suo dominio di terreno, e mondano s'havesse da fare spirituale, e santo nel Vicario di Christo, *Per sanctam Beati Petri sedem caput mundi effecta*, dice il gran Leone, *laetius praesideres religione divina, quam dominatione terrena*. (D.[omini nostri] Leo.[nis] Ser.[mo] pri.[mus] in Nat.[ale] Apostolorum Petr.[i] & Paul.[i])"

431 ***Vorrede des Pietro Paolo Crescenzi in Gallonio, 1594, unpaginiert***
„Neque vero ferendum diutius videbatur, ut ea ipsa martyrum tormenta, quibus quasi lucis quibusdam instrumentis, Christiana Ecclesia universa clarissimis esset illustrata radijs, in densissimis obscuritatis tenebris iacerent: eo enim, temporum iniuria, an hominum incuria dicam? Eo inquam deducta res erat, ut martyrum historias recolentes, nomina quidem tormentorum legeremus, tormenta ipsa non raro cuiusmodi tandem ea essent penitus non intelligeremus: ita fiebat, ut quam praecipue sectaremur in martyre constantiam, eadem nos ipsa, quibus demum tentata rationibus esset, lateret."

432 ***Panigarola, 1587, unpaginiert***

„O per te nos foelices Xiste Quinte, quibus datum est quarum rerum umbris allucinabamur, earum corpora introspicere; quae audiebamus, cernere; quae credebamus, intueri; ita ut non tam antiquorum vestigijs iam inhaerere videamur, eorumque exempla sectari; quàm ipsis admixti Stationes adire, Basilicas visitare, indulgentiam thesauros adipisci, & ut uno verbo dicam, eam, per te nobis datum est praeclarissimi instituti restaurationem videre, quam Deus ipse Opt.[imus] Max.[imus] signis è Coelo datis confirmare, & comprobare visus est: […]"

433 ***Ambrosius von Mailand, 1982, S. 134-135 (77 (22), 12-13)***

„Eruuntur nobiles reliquiae e sepulchro ignobili, ostenduntur caelo tropaea. Sanguine tumulus madet, apparent cruoris triumphalis notae, inviolatae reliquiae loco suo et ordine repertae, avulsum humeris caput. Nunc senes repetunt audisse se aliquando horum martyrum nomina titulumque legisse. Perdiderat civitas suos martyres quae rapuit alienos. Etsi hoc dei munus est, tamen gratiam quam temporibus sacerdotii mei dominus Iesus tribuit negare non possum; quia ipse martyr esse non mereor hos vobis martyres acquisivi. Succedant victimae triumphales in locum ubi Christus est hostia. Sed ille super altare qui pro omnibus passus est, isti sub altari qui illius redempti sunt passione. Hunc ego locum praedestinaveram mihi, dignum est enim ut ibi requiescat sacerdos ubi offerre consuevit; sed cedo sacris victimis dexteram portionem: locus iste martyribus debebatur. Condamus ergo reliquias sacrosanctas et dignis sedibus invehamus totumque diem fida devotione celebremus."

434 ***Bosio, 1600, S. 65-66***

„[…] abscondebant [= Christiani] se intra viscera terrae, & in solitudinis (ut S.[ancti] Pauli verbis utar) quibus dignus non erat mundus. (Ad Hebraeos 11, 38). In cryptis igitur habitabant, baptizabant, sacraque mysteria celebrabant Sancti Martyres, quibus ipsa Solis luce frui, brutis quoque animantibus concessa, denegabatur: […]"

435 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale,* Avvisi e notizie dall'estero*, busta 132, unpaginiert***

„Di Roma li .8. di luglio 1595. [...] Si sono à S.[an] Sebastiano [fuori le mura] scoperte nuovam.[en]te certe antichissime grotte, dove i S.[an]ti soleano fugir l'accerbiss.[im]e persecut.[io]ni delli Neroni, e Diocletiani, et altri empij Imp.[erato]ri nelli lati delle quali si vedono i loro letticiuoli, et insieme le sepolture piene d'ossa, che dall'Inscritt.[io]ne si và cavando di chi sieno."

436 ***Anonymer Bericht in der Trierer Stadtbibliothek über die Entdeckung der „anonymen Katakombe in der Via Anapo", zitiert nach Göttler, 1996, S. 109, Fußnote 237***

„Estque locus tanta vetustate, religione et sanctitate verendus, ut omnibus ingredientibus et bene perpendentibus terror quidam incutiatur et lachrymae excutiantur. Inde est coniicere persecutiones et aerumnas simul et pietatem sanctorum illorum vivorum primitivae Ecclesiae […] Ibi manifestissime oculis ipsis cernitur, quod ethnicorum et

idolatrarum temporibus pii illi et sancti dei amici, cum publice et in huius saeculi luce non possent, in antris saltem et cavernis terrae pias imagines pingebant et venerabantur. Nunc autem inter christianos ipsos, o nimiam tempestatis huis caecitatem, non desunt, qui eas e sacris templis abradere et deturbare temerario ausu praesumunt."

437 ***Sponde, 1598, S. 128***
„Car les Cimitieres ne sont pas simples sepulchres & reservoirs de corps morts, mais d'avantage sont lieux saincts & sacrez, destinez aux oraisons pour les ames des trepassez qui y reposent. D'où sainct Augustin nous enseigne, que *les sepulchrez sont appellez Monumens, d'autant qu'ils admonestent les hommes de prier pour le trepassez.*"

438 ***Sixtus V. in Felici, 1587, S. 167***
„Trà le quali molto antica, fino da gli Apostoli derivata, è la consuetudine delle Stationi, nelle quali, concorrendo la moltitudine de Fedeli a' Sepolcri de gli Apostoli, & alle memorie de fortissimi Martiri con Hinni, Cantici spirituali, lodava Dio mirabile ne' Santi suoi, & lo placava co i sacrificij salutari dell'Hostia immaculata, & come in securissima Statione ne gli steccati di Dio si fermava contro i molti assalti dell'antico nemico."

439 ***Sixtus V. in Felici, 1587, S. 168***
„[…] questi luttuosi tempi della Republica Christiana, i quali per placare l'ira di Dio, per estirpare le maledette Heresie, per conseguire la pace, & la tranquillità della Chiesa, per emendare i vitij, & i peccati de gli huomini, hanno grandissimo bisogno di più frequenti opere di penitenza, e di pietà, e di moltiplicate preghiere, & intercessioni de Santi con Christo regnanti, & sopra tutto desiderano il celeste patrocinio della Regina di tutti i Santi, Maria sempre Vergine, Madre di Dio nostro, Avvocata del popolo Christiano."

440 ***Felici, 1587, unpaginiert***
„Doppo una lunga Peregrinatione per li colli delle Scritture sacre, raccogliendo à guisa d'Herbolaio saluberrime radici di salda fede, verdi herbe di ferma speranza, vaghi fiori di ornata devotione, virtuosi semi di vera Religione, et perfetti frutti di carità intera, per comporne un'Antidoto potentissimo contro i rabbiosi morsi, e veleni de' falsi Heretici, & un virtuoso Elettuario per ristaurare, & conservare ne' Fedeli l'integra sanità Christiana; À te Monte Alto finalmente mi volgo, […]"

441 ***Felici, 1587, S. 73-74***
„[…] & perciò ciascuno riconoscendoli da Dio deve ogni giorno, anzi pur' ogn'hora ricordarsene, et come dice Chrisostomo, rendergliene le gratie possibili, et cosi stare nella sua Statione, entrando nella camera del suo cuore, et serrando la porta d'ogn'altro pensiero; Ma quando non sia l'huomo cosi accorto, che da se stesso questo far sappia, si deve egli almeno, per disporse ad oprar quello in compagnia, che non sa fare da se solo, andare almeno una volta il giorno di lavoro, & più volte ne di festivi à sentire le divine laudi, dove da Chierici, & massime Regolari, per particolar professione a' debiti tempi si recitano, percioche questi sette volte il giorno unitamente si trovano nella loro Statione, perche, per dire questo in somma, ogni Religioso è soldato stationario, ogni

Religione è à un certo modo essercito, ò legione, & hà i suoi luochi, dove si fanno, come io dissi, i corpi delle guardie, tutta la Chiesa christiana è una militia in questa via, & distribuisce à luochi, & tempi i presidij per opporsi à i nemici, & superarli col divino aiuto, rendendo sempre delle vittorie, lodi, & gratie à Dio. Tutta la Chiesa, ch'è nella Patria trionfando delle vittorie ottenute, fa quivi una gloriosa Statione, non cessando giamai di render lode à Dio, come nell'Apocalisse haver sentito afferma San Giovanni; […]"

442 ***Panigarola, 1587, unpaginiert***

„Nuncque in primis Stationarijs militibus tanquam in Dei castris, in tutissimis, ijsdemque; sanctissimis Stationibus consistedum est: ita tamen; ut si ulla unquam Quadragesima, hac ipsa praecipuè haec facienda sint, quam hodie inchoamus. Quid ita? Quod nunc potissimum luctuosa, aerumnosa, infoelicia, calamitosa Ecclesiae sint tempora? Quod dubiae, & formidolosae, imo adflictae, & poenè prostratae multis in locis Reipublicae christinae res esse videantur? Quod florentissima regna ab impijs christiani nominis hostibus omni scelere, & crudelitate lacerentur? Quod undique grassentur haereses, perditissimique homines in circuitu ambulent, qui sagittantes in obscuro rectos corde, ad proprias cupiditates Dei omnipotentis legem detorqueant, & inflectant?"

443 ***Felici, 1587, S. 87-88***

„[…] per qual cagione siano ordinate da questo primo dì di Quaresima fino all'ottava di Pasqua di Resurrettione cosi continuatamente, che un sol giorno non passa senza Statione, dove per altri tempi non si vedono poste cosi frequenti. – La ragione […] dell'Institutione della Quaresima, vi potria bastare per risposta, perche quando i nemici sono per moverci con maggior sforzo incontro l'armi, allhora bisogna maggiormente prepararsi alla difesa, cercando à più potere di debilitare le forze del nemico, & de' confederati. Veggendo adunque la Chiesa Santa, che il Diavolo à nostro danno si è confederato con la carne nostra, la quale in questa stagione, con la rinovatione dell'anno ripiglia gran forza, col mezzo del digiuno, tenta di reprimerla, si ch'ella non prevagli contro l'Anima, sforzandola col mezo di libidinosi affetti, à cadere ne' lacci del Diavolo."

444 ***Felici, 1587, S. 98***

„Habbiamo detto in principio, che l'unione de Fedeli nella Chiesa è una Militia; & che la Statione è un presidio. In ogni luogo bisogna star vigilante, perche gli Aversari, ch'io dissi, per tutto tentano, e con forza, e con inganno di superare: Mà quivi il pericolo è maggiore, dov'è il capo del Regno; & perciò con maggior cura guardarlo bisogna. Perche adunque siano i Soldati più pronti à venir à militare in questa parte; ecco che si accresce lo stipendio, le indulgenze, che in questi tempi hanno concesso i Sommi Pontefici à quelli, che faranno quanto lor si conviene nel venire alle Stationi, dove rendendo à Dio gratie de Beneficij, che ne concede senza numero tutt'il giorno, ne lo dovemo ancho caldamente pregare, che da i gravi mali ne liberi, che ne stanno per venir sopra ogni hora."

445 ***Felici, 1587, S. 127-128***

„Et si come ne' primi tempi dell'Imperio Romano, spinse quei gran Tiranni à martoriare infiniti huomini per estinguere il nome di Christo, cosi doppo la conversione de gl'Imperatori à Christo, sollevò altri Prencipi contro Roma, per annullare ogni memoria, onde i Posteri potessero essere invitati al bene operare. Et quello, che non potè compire col mezo de' Tiranni, cercò farlo col mezo de gli Heretici, movendo à parlare contro i Santi, & miracoli per loro fatti, contro le loro imagini, contro le reliquie loro, & la loro veneratione le lingue de Valdensi, Eustachiani, Feliciani, Vuilcleffisti, Lollardi, Eunomiani, Vigilantij, Iconoclasti, & altri."

446 ***Gregor der Große zitiert nach Bartolini, 1858, S. 241***

„De cuius dilectione recte per Salomonem dicitur: *fortis est ut mors dilectio:* quae videlicet sicut mors corpus interimit, sic ab amore rerum corporalium aeternae vitae caritas occidit. Nam quem perfecte absorbuerit, ad terrena foris desideria velut insensibilem reddit. Nec enim sancta haec, cuius hodie natalitia celebramus, mori pro Deo potuisset in corpore, si prius a terrenis desideriis mortua non fuisset in mente."

447 ***Gregor der Große in Bartolini, 1858, S. 241-242***

„Qui adipisci regna caelorum per bella persecutionum non possumus, hoc ipsum nobis turpe sit, quod Deum nolumus per pacem sequi. Ecce nulli nostrum hoc tempore dicit Deus, pro me morere; sed illicita tantummodo in te desideria occide. Qui ergo in pace subigere carnis desideria nolumus, quando in bello pro Domino ipsam carnem daremus?"

448 ***Ugonio, 1588, S. 291 recto***

„[...] vi hanno fatto depingere con l'historia de santi Martiri[,] cominciando da i santi Innocenti primitie di quelli, & poi à Christo venendo[,] Re glorioso de i medesimi Martiri. Indi per S.[anto] Stefano che à tutti gl'altri fece la strada d'imitar Christo, seguitando per l'ordine de i tempi & per le varie persecutioni del nome Christiano insino all'età nostra."

449 ***Carlo Borromeo, 1965, S. 180***[180]

„Così noi considerando il frutto che hanno riportato questi Martiri con la lor morte, la dobbiamo riverire, non lagrimare, et cercar d'imitare la lor virtù, se non con spargere il sangue per Christo, almeno con confessar la sua fede con l'opere. Nè alcun dica di non haver occasione et modo di diventar martire, se ben n'ha volontà: perché non è sola specie di martirio l'essere flagellato, impiagato, crocifisso, o decapitato: nè solamente le funi, i ceppi, le catene, le prigioni, il fuoco, et gli altri instromenti di supplicio possono dare questa morte a l'huomo. Se mortifica i suoi proprij affetti, se supporta patientemente i dishonori, le persecutioni del mondo, et la povertà, può diventar martire per questa via, et acquistare il regno de cieli. Di che havendo noi il testimonio del figliuolo di Dio, sarebbe impietà dubitarne."

180 Teilweise und in veränderter Form zitiert in Signorotto, 1985, S. 396, Fußnote 37.

450 Vita s.[ancti] Ambrosii auctore Paulino eius notario (*Nr. 32*), *zitiert nach Snoek, 1995, S. 182* (*aus* Patrologia latina*, 14, 40-41*)

„Vidimus autem in sepulcro [...] sanguinem martyris ita recentem, quasi eodem die fuisset effusus. Caput etiam ipsius, quod ab impiis fuerat abseissum, ita integrum atque incorruptum cum capillis capitis atque barba, ut nobis videretur eodem tempore quo levabatur, lotum atque compositum in sepulcro. Et quid mirum, quandoquidem Dominus in evangelio ante promisit, quod capillus de capite eorum non peribit [Lucas 21, 18]."

451 *Lapide, 1700, S. 62-63*

„Sola unio hypostatica non sufficiebat [...] servare Christi corpus à corruptione; sed praeter eam requirebatur actio physica divinitatis; quae corpus conservaret, & tueretur ab aere, humoribus, aliisque rebus quae corpora mortua corrumpere, & putrefacere solent. [...] Christi verò morientis corpus non vidit corruptionem, [...], putà putrefactionem & incinerationem. Caeterum enim hominum corpora post mortem putrefiunt: ex putrefactione nascuntur vermes & bufones, qui carnem usque ad ossa depascuntur: quo facto ipsi deficiente alimento moriuntur, & in sua elementa, terram & aquam, resolvuntur. Cadaver ergo abit in putretudinem & vermes, inde in terram, itaque impletur prima Dei in hominem peccantem sententia: *Pulvis es, & in pulverem reveteris*, Gen.[esis] 3. 19.[181] Christi verò corpus ab hac sententia immune fuit: tum quia à peccato immune & sanctum: [...]"

452 *Baronio, 1587, S. 24-25*

„Crescente in dies magis magisque furore Iustinae, & adversus Ambrosium, filium Imperatorem, Comites, ceteros magistratus atque milites procacius impellente; Deus omnipotens de caelo respiciens, ut liberaret pauperem de manu potentis, auxiliares copias misit, quae sacerdoti suo pugnanti praesto esse deberent. Fuerunt hi gloriosissimi milites Gervasius atque Protasius, qui olim in ipso exordio nascentis Ecclesiae fuerant coronati martyrio, qui his temporibus velut redivivi comparverunt, ut suppetias ferrent sancto episcopo laboranti; ostenderuntque se per visum eidem, ac sua nomina prodiderunt; & loca, ubi sacra illorum corpora essent condita, declararunt.

Erant enim (inquit Paulinus) in basilica positi, in qua sunt hodie corpora sanctorum Narboris ac Felicis martyrum. Sed sancti martyres Narbor & Felix celeberrime frequentabantur, Protasij vero & Gervasij martyrum ut nomina, ita etiam sepultura incognita erant, in tantum ut supra ipsorum sepulchra ambularent omnes qui vellent ad cancellos pervenire. Haec & alia de his Paulinus: sed Ambrosius pluribus, scribens ad Marcellinam, ac etiam tractans ad populum. Augustinus, qui his interfuit, de ijsdem rebus saepius agit, & de his quae viderat, fidem faciens, haec aliquando ait: Tantae gloriae martyrum etiam ego testis fui: ubi Mediolani eram, sancta miracula novi.

His divinitus perceptis Ambrosius, ante cancellos eiusdem ecclesiae terram fodiens, iam loco purgato sacra pignora adinvenit, ossa integra, & sanguinis plurimum quasi recenter effusi: quae inde sublata condidit honore congruo, eiusque diei vespere

181 *Biblia sacra*, I, 1969, S. 8.

transtulit in basilicam Faustae, ubi & frequentissimo populo sacrae sunt peractae de more vigiliae. Crebra eo tempore super energumenos fuit manus impositio. Cruciabantur enim daemones in obsessis sanctorum aspectu, & inviti licet, divina tamen virtute coacti attollere praeconia sanctissimae atque individuae Trinitatis, ac velut transfugae milites adversus Arianos quibus inservierant, publicum inire certamen compellebantur.

Die autem sequenti sublatum inde sanctum feretrum transfertur in basilicam Ambrosianam: dum autem effertur, caecus sanatus est, homo notus, publicis olim, cum esset sanus, mancipatus obsequijs, lanius ministerio, Severus nomine. Is autem cum populi exultantis audisset laetitiam, rogat ductorem ut eo se duceret: accessit, clamat, admovetur, tangit fimbriam de veste Martyrum, qua sacrae reliquiae tegebantur, atque continuo visum recepit. Acclamant omnes, laudant omnes in Martyribus Deum.

Ea die sanctus Ambrosius de ijsdem sanctis Martyribus ad populum, qui frequentissimus advenerat, habuit concionem, in qua post multa haec de miraculis editis: Cognovistis, immo vidistis ipsi multos à daemonijs purgatos: plurimos etiam ubi vestem sanctorum manibus contigerunt, ijs quibus laborabant debilitatibus absolutos; reparata vetusti temporis miracula, quo se per adventum Domini Iesu gratia terris maior infuderat, umbra quadam sanctorum corporum plerosque sanatos cernitis.

Quanta oraria iactitantur? Quanta indumenta super reliquias sacratissimas & tactu ipso medicabilia reposcuntur? Gaudent omnes extrema linea contingere, & qui contigerit, salvus erit. Gratias tibi Domine Iesu quòd hoc tempore tales nobis sanctorum Martyrum spiritus excitasti, quo Ecclesia tua praesidia maiora desiderat. Cognoscant omnes quales ego propugnatores requiram, qui propugnare possint, impugnare non soleant. Hos ego aquisivi tibi plebs sancta, qui prosint omnibus, nemini noceant. Etcetera.

Ea absoluta oratione, cum iam sub altari sacra corpora collocaturus esset, omnium acclamatione petitum est ut ad sequentem diem Dominicum Martyrum depositio differretur; sed tandem ipso contradicente, obtentum est ut fieret die sequenti: qua illucescente, ea conditurus Ambrosius, iterum de eadem re ad populum sermonem habuit; eaque oratione in primis contra Arianos invectus est, qua pertinacia quadam Iudaica atque haeretica in tanta hominum ac etiam daemonum confessione, negarent illos essere martyres, detraherent miraculis, seque calumniarentur, cuius arte ea omnia composita esse dicerent. Cum perorasset Ambrosius, eadem sacra corpora decentissimo loco recondidit; deque his omnibus quae accidissent, sanctam sororem litteris reddidit certiorem."

453 ***Buoninsegni,*** Oratio***, 1589, S. 4***

„Nolo autem praeterire, Viri Florentini, quod iucundissimum fore non dubito, de corporibus sanctorum Vitalis, & Agricolae Divo Ambrosio divinitus revelatis, atque ad vos ex Bononia ab ipso translatis, & in hac vestra civitate sub altari depositis, in basilica ab eo constructa, quae hodie Divo Laurentio dicatur, à magno illo Cosmo seniore patre patriae, ob res ab eo, tum domi, tum foris mirificè gestas nuncupato magnificentissimo sumptu instaurata, atque exornata."

454 ***Felici, 1587, S. 123***
„Hor notate, come ben custodisce l'onnipotente Dio i suoi veri servi, che dove ne possa pur minima macchia l'animo contrahere, non patisce, ch'il corpo sia violato, ò tocco; quantunque per maggior ornamento, & gloria delle più nobil parti, l'habbia lasciato spesso affligere, lacerare, e occidere."

455 ***Razzi, 1589, S. 94-95***
„Fornite poi del tutto le cerimonie, fu il detto santo corpo, si come da lui vivente era stato ordinato, portato in S.[an] Marco, ma non gia subito sepellito, percioche fu bisogno prima, che si riponesse tenerlo cosi otto giorni interi, per sodisfare all'infinita moltitudine di coloro, che da tutte le città, e castella concorrevano a vederlo, e pigliar la perdonanza: e parte ancora per ottenere di esser fatti sani dalle loro infermità. E fu gran cosa, che ancor che i caldi fossero grandi, è grande continuamente la calca, non si sentì mai, ne pur minimo segno di corruzzione: anzi fu veduto sempre nel viso non meno fresco, e colorito (il che fu reputato miracolo, e divina testimonianza della sua santità) che fosse stato vivo."

456 ***Ugonio, 1601, S. 12-13***
„Triduum enim, antequam humo mandaretur, in huius ipsius loci conspectu sacrum pheretrum stetit, in quo matronale corpus, non modo non corruptionis vestigio aliquo tactum apparuit, sed admirabili & humanis sensibus inexperto, ac Caelestium plane aromatum odore fragravit. In veteri quidem lege omnis qui tangebat mortuum immundus erat; at huius mortui corporis, nec corporis/ S. 13/ modo, sed vestium quae illi adhaerebant contactu à languore omni, & aegritudine homines mundabantur. Quid ita? Nisi quia beatissimam animam, ut dilectis suis quondam promisit Deus, non tetigerat tormentum mortis, sed in vitam translata sempiternam, eò plura mortalibus beneficia impetrabat, quò propinquior erat bonorum omnium largitori."

457 ***Ugonio, 1601, S. 7***
„[…] Francisca mulier beatissima floruit; cuius si pudorem spectes, Agnem dixeris aemulatam, si castigationem corporis Caeciliam, si robur fidei Domitillam, si submissionem animi Marcellam, si patientiam in iniurijs Anastasiam, si amorem paupertatis Sylviam, si studium sacrae lectionis Eustochium [sic, = Eustochiam], si vigilias Paulam, si assiduitatem orandi Trasillam, si caritatem in pauperes Praxedem, si prudentiam Pulcheriam, si affectum religionis Helenam, si denique caelestia in eam collata charismata consideremus, quae singula consuevimus in pluribus Sanctorum veterum observare, eorum hac una vim ingentem, & copiam admirabimur."

458 ***Bozio, II, 1591, S. 104***
„Solebant olim domini, ac solent etiam nostris temporibus multi, faciem servorum notis inustis incisive compungere, è quibus omnino cunctis appareat quorum sint illi, & ad quos spectent. Nam quocumque se verterint, insculptum gestant, cuius sint familiae. Paulus quidem gloriabatur, corpori suo ob cultum Christi inflicta fuisse vulnera, & impressas cicatrices, è quibus liqueret se Christi servum, è Christi Ecclesia & et caetu

se esse. De cetero, ait, nemo mihi sit molestus. Ego enim stigmata Domini mei Iesu Christi in corpore meo porto."

459 ***Bozio, II, 1591, S. 105***
„Vidi praeterea hisce oculis corpus Clarae virginis è Montefalco, & cor eius in quo insculptus est Christus cruci affixus, ex eadem carne flagra quibus ex caesus, columna qui alligatus, omni denique simulacra, quibus eius perpessiones referuntur, quamvis antiquitate temporis, edacique vetustate paulatim fiat, ut caro contrahatur, & exsicata deprimatur, admittatque expressas & exstantes effigies illarum rerum: quod stigmatibus etiam Luciae virginis ex parte contigisse aiunt, ut depressione carnis obscurentur stigmatum vestigia. Inspexi praeterea tres globulos carneos ex eadem eductos singulos eiusdem ponderis: quod vero magis admirandum, si alterum ex eis in altera lance, alterumque in altera collocaveris, neuter neutri praeponderat: quod si ex una parte duos ex eis ponas, unumque ex altera, nihil ad pondus adiicitur momenti. Tanti namque sunt duo, quanti ex iis tribus quilibet, & singuli tamen aequales."

460 ***Bozio, II, 1591, S. 118***
„Atque haec quantum ad caelestes proprietates cadaveribus sanctis communicatas, ut sciamus illa in caelum transferenda, caelestisbusque ornamentis nobilitanda, atque eos quorum sunt illa corpora esse ob id ex Ecclesia Dei. [...] Sunt illa namque splendentia, & splendentia eodem modo erunt corpora beatorum rediviva: quod interdum communicatur ante supremi iudicij diem cadaveribus sanctis, ut ea caelitum sciamus esse."

461 ***Bozio, II, 1591, S. 130***
„Tanta verò divinitatis affluentia sanctos undique replevit, ut non modò redundarit in corpora eorum, & quaecumque illorum contactu potiri potuerunt, sed & in ea quae corpora sanctorum referre aliquo modo videntur. Illustrissimum est exemplum in Actis Apostolorum, cùm legimus innumeros aegrotos confluere solitos in plateas & vias, per quas inter facturus erat Petrus: ac satis erat, si Petri umbra inumbrasset non universos aegrotos, sed ex illis aliquem; & continuò universi, quamvis ad eos umbra non pervenisset, ut Chrysostomus etiam colligit, mirabiliter curabantur. Vin' plura? Vin' maiora? Nihil est, quod minus corpora referat, atque umbra, nullis scilicet coloribus, & lineamentis inducta; tamen tanta est eius potestas, ut non modò quos contingit, sed etiam qui sunt aliquo modo propinqui, liberet à morbis."

462 ***BAV, Vat. lat. 8027, II, f. 36 recto***
„MDCXXXV. VIII. Decem[bris]. Festa della B.[eata] Vergine. Fu arobata la n[ost]ra Chiesa[;] a sei ore di notte vennero i ladri[;] roppero la ferrata della finestra delle grotte[;] entrando dentro roborno sedici candelieri di argento e poi montando sopra il tavolino che ivi era e col capo alzorno la stella di mezzo del pavimento dove poterno entrare in chiesa, et andorno alla statua della gloriosa nostra santa e gli pigliarono il vezzo di perle ed alcune granate et anco un core di oro, et in quell'atto gli si prese a quei ladri un tremore di vita, e così gran timore e fiero spavento che gli cascò di mano il detto

core e se ne fuggirno con la sopradetta robba; dove la mattina si vide esservi stati li ladri, e di ciò si sparse la voce per Roma et in un tratto si empì la chiesa di sbirri e'l Ba[r]gello et altri per vedere et uno di detti ladri vendeva per Roma le perle e diceva non so gia le perle di S.[anta] Cecilia, et a queste parole fu preso e fatto pregione la medesima mattina e confessò il tutto. Furono giustiziati tre vicino alla Chiesa nostra; onde si vide che la Santa si fece valere con gastigarli [= castigarli] presto = Croniche."

463 *Inventario dell'archivio del monastero di Santa Cecilia, in: ASR, Santa Cecilia, busta 4202, f. 53 recto*

„1760. 22. Novembre = Particola del Testamento della Duchessa D.[onna] Isabella Strozzi d'Atri, in cui lascia per legato il suo Anello sposalizio consistente in un Brillante ed un Rubino da collocarsi nel dito della Statua di S.[anta] Cecilia [...] To.[mo] 51. pag.[ina] 127."

464 *ASC, Archivio Urbano, sezione X, volume LV, 4 agosto 1760, Aperitio testamenti bonae memoriae Eccellentissimae D.*[*ominae*] *Don*[*na*] *Isabella Acquaviva Strozzi Ducisse d'Atri, nicht numerierte Blätter*

„Consignatio d.[ict]i testam.[en]ti Die 21. Novembris 1758. [...] Separata che sarà l'Anima mia dal corpo e questo divenuto Cadavere voglio et ordino espre[ssa]m[e]nte che non sia aperto, ma che vestito del Abito di Terziaria del Carmine sia portato di giorno privatam[en]te accompagnato solo dalla Ven.[erabile] Compagnia delle Sagre Stimmate alla Chiesa delle R[R][everende] Madri, e Monache del Ven.[erabile] Mon.[aste]ro di S.[anta] Cecilia in Trastevere et ivi venga esposto senza veruna Pompa all'Uso commune delle Persone più Volgari del Popolo ed in essa finalmente seppellito nella Sepoltura med.[esim]a delle Religiose come queste si sono compiaciute benignamente di accordarmi ed a tale eff.[ett]o lasso alla Sagrestia di d.[ett]e Mon.[a]che e Madri per legato, ed in ogni altro miglior modo per la tumulazione come s.[opr]a scudi Cento m.[one]ta Rom.[an]a per una /pagina nuova/ sol volta, [...]

Lascio per legato, et in ogni altro miglior modo alla mia particolar Protettrice S.[anta] Cecilia l'Anello della mia fede sposalizia consistente in un brillante, et un Rubino, quale voglio si ponga in dito della di Lei statua posta sotto l'Altar Maggiore nella d.[ett]a Chiesa al di Lei gloriosa nome dedicata esistente in Trastevere dove hò eletta come s.[opr]a la mia Sepoltura [...] Die 20. Augusti 1760: Ind.[iction]e 8.a [segue l'inventario dei beni] [...] Un Anello, a mariaggio con rubbini, e brillanti valutato scudi ottantacinque lasciato per legato a S.[anta] Cecilia. ----- scudi 85:---"

465 *Inventario dell'archivio del monastero di Santa Cecilia, in: ASR, Santa Cecilia, busta 4202, f. 15 recto*

„1606. 22. Novembre = Memoria, che D.[on] Ferdinando Pachieco Marchese di Vigliana Ambasciatore in Roma di S.[ua] Maestà Cattolica presso la Santità di N[ost]ro Signore dovendo partire da Roma donò alla sud.[dett]a Chiesa nel giorno della festa di S.[anta] Cecilia, che fu alli 22. di Novembre 1606. una Lampada d'argento grande, e per mantenerla accesa, donò scudi 200. di moneta, de' quali furono comprati due luoghi del monte ultimo dell'aumento della Gabella della Carne, come apparisce dalla Patente spedita a

favore delle Monache di S.[anta] Cecilia in data delli 31. Genn.[ai]o 1607. La d.[ett]a Lampada fu posta in Chiesa avanti l'Altar Maggiore, coll'ordine, che continuamente sia accesa. --- to.[mo] 3. pag.[ina] 11."

466 ***Rom, Biblioteca Vallicelliana, Q 46, f. 39 verso***[182]
„Scrive al Capitan Paulo Baronio suo zio, che alla prima occasione l'insegna della Carita; et il Crucifisso bellissimo, fatto dal Discepolo di Daniele [da Volterra] si manderanno e che egli faccia il prezzo della Condottura. Molto Mag.[nifi]co Mj Zio [...] Circa del Crucifisso, per esser finito di fresco, non sono ben asciutti li colori. [...] Parlate voi, e fate il patto costà, a chi ha da portare il Crucifisso: per che fanno gran difficulta a portarlo. Certo è al quanto scommodo per esser grande, quanto è un huomo, e con le braccia steso; Questo ben vi dico, che in tutta Roma non ho visto niuno di tanto bello artificio; l'ha fatto un discepolo di Daniele [da Volterra] per amor di Dio, essendo egli persona spirituale: che se fosse stato bisogno di pagarlo, sarria voluto quaranta scuti, o almeno trenta; pero procurate chi lo porti bene, e volentieri.

[seconda lettera:] Di Roma li 26 di Gennaro 1564. Manda il Crucifisso, quale al presente fa molte gratie, e si è cavato fuori alcune volte in processione per impetrar il buon tempo; insegna, come si ha da porre in croce; [...] Car.[issi]mo Padre [...] Il Crucifisso mando hora per Dominico Alviano, qual è certo opera laudata da chi conosce l'artificio; e sta colla testa in quel atto; quando che; Inclinato capite, emisit spiritum.[183] Et è da far piangere chi attentamente lo considera, Piaccia a Dio, che venga a salvamento; e quando fosse altrimente il Maestro, quale è mio gran amico, dice che venirebbe fin costà, a racconciarlo. Vedete di ponerlo in loco, che stia bene; e fategli una croce di castagna alla semplice, per che tanto piu è di dovotione [sic], quanto piu si accosta al naturale. Nel metterlo in croce, fate che il ferro di dietro, tenghi tutto il peso, e non le braccia, ne i piedi: per che non sono d'un pezzo, e facilmente si guastarebbe, sol mettergli i chiodi per mostra, e non per fermezza, al che starete, assai avertito [...] di Roma li 9 di Aprile. 1564."

467 ***Paleotti, 1582, II, 20, S. 159 verso***
„Et poiche si chiamano ritratti dal naturale, si dovria curare ancora, che la faccia ò altra parte del corpo non fosse fatta ò piu bella, ò piu grave, ò punto alterata da quella che la natura in quella età gli hà conceduto, anzi se vi fossero anco defetti ò naturali, ò accidentali che molto la deformassero, ne questi s'havriano da tralasciare, [...]"

468 ***Paleotti, 1582, II, 20, S. 157 verso***
„Soggiongiamo nondimeno, che possono spesso farsi questi ritratti, senza che gli authori ne siano punto consapevoli, perche mentre un Prelato ò dottore, ò religioso si trova star attento alla predica, ò alli divini uffici, un pittore diligente, se bene piu intento al suo

182 Es handelt sich um eine partielle, mit Paraphrasen durchsetzte Abschrift von Briefen Baronios.

183 Vgl. Matthäus 27, 50 nach *Biblia sacra*, II, S. 1573: „Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum."

interesse, che alla parola del Signor Dio, alle volte lo coglierà cosi dal naturale, come se lo havesse havuto in casa propria, […]"

469 ***Baronio, I, 1593, S. 109-110***

„At vero quaecumque illa fuerit mulier nobilissima aeque ac ditissima, tanti non immemor beneficij, ne illud aliquando memoria hominum excideret, egregio monumento testatum posteris omnibus cupiens, aeneis simulacris tam Iesu quàm sui effigiem referentibus, rei gestae memoriam futuris saeculis in perpetuum commendandam voluit. (Eusebius [Caesariensis], hist.[oria ecclesiastica] lib.[er] 7, c.[apitulus] 14:) Mulierem illam sanguinis profluvio afflictatam, quam sanctorum Evangeliorum testimonio a Salvatore nostro morbi remedium invenisse cognovimus, ex ea civitate oriundam, illiusque domum ibi ostendi, & admirabilia quaedam Salvatoris in eam beneficij monumenta & quasi trophaea ad hoc tempus durare memorant.

Pro foribus enim domus illius aeneam mulieris effigiem genibus flexis, & manibus instar supplicantis in anteriorem partem extensis, super editum lapidem collocatam: huic e regione, viri erectam imaginem ex eadem materia conflatam, vestitu ad talos demisso decenter ornatam, & manum mulieri porrigentem: ad cuius pedes in ipsa basi peregrinam quamdam & inusitatam herbae speciem enasci: quam quidem, ubi ad aenei vestitus fimbriam excreverit, morbi cuiusque generis medicandi vim & facultatem habere.

Hanc statuam effigiem Iesu exprimere dicunt: quam ad nostram usque aetatem manentem, ipsi ad eam civitatem profecti, oculis cernebamus. Nec plane mirum, eos qui ex Gentilibus prognati, a Salvatore, dum inter homines vivebat, beneficijs affecti fuissent, ita fecisse: cum & nos Petri & Pauli Apostolorum, & Christi etiam ipsius imagines in picturis colorum varietate expressas conservatasque aspeximus; idque propterea, sicut verisimile est, quòd maiores nostri ad Gentilis consuetudinis similitudinem quàm proxime accedentes, eos qui tamquam Salvatores illis fuissent, id est, quid illis aliquid salutis & subsidij attulissent, apud se honore ad hunc modum afficere consueverant."

470 ***Baronio, IV, 1604, S. 67***

„Cum certior factus esset Caesareae Philippi (est ea quidem urbs Phoeniciae, quam Paneadem vocant) praeclaram esse Christi statuam, quam mulier, quae sanguinis profluvio laborabat, cum esset morbo liberata, ibi collocaverat: eam deturbavit, suam in eo loco posuit. Quo facto, ignis violentus de caelo delapsus statuam illam circiter pectus persecuit, caputque una cum collo in terram deiecit, atque in faciem humi ea in parte defixit, quae fuerat a pectore divulsa. Ex quo quidem tempore ad hodiernum diem atra atque fulminis ictu ambusta manet.

Id temporis igitur Gentiles statuam Christi tanta cum violentia trahebant, ut eam confringerent. At Christiani postea eius fragmenta cum collegissent, in ecclesia posuerunt, ubi etiam adhuc servantur. Ex basi, super quam haec statua locata erat, herba quaedam (uti narrat Eusebius) quae morbis cuiusque generis mederi solet, enascebatur: quae quidem cuius generis esset, nemo nostrorum medicorum, qui vel

scientia valebant medendi, vel experientia, omnino novit. (Sozomenus, lib.[er] 5. cap.[itulus] 20). [...]

Hanc autem voluit in Christi statuam Iulianus exercuisse vindictam de compluribus deorum simulacris a Christianis tempore Constantini atque Constantij toto Orbe confractis: Sed malum conversum est in caput ipsius, ulciscente quamprimum numine: nam tantum prodigium fulminis, quod eius statuam mediam scidit atque prostravit, ex Aruspicum, quos colebat atque observabat, sententia, Romani Imperij cladem, atque eiusdem Iuliani portendit interitum."

471 ***Paleotti, 1582, I, 16, S. 55 recto***

„Quinto, perche Iddio habbia operato manifestamente segni, & miracoli in tale Imagine, come sappiamo essere accaduto in quella della casa santa di Loreto, trasportandola di così lontano paese, & operando di poi tanti miracoli col mezo di essa, quanti ogni giorno si veggono; [...]"

472 ***Torsellino, 1600, S. 246***

„Andando il Cardinale [Paolo Camillo] Sfondrato à la sua Legatione di Bologna arrivò à Loreto. Quivi dopo essersi affettuosamente inchinato à la Gran Madre di DIO, fù tocco da ardente disiderio di mirar più da vicino il ritratto suo. Postevi adunque scale, riverente vi ascese sopra. E poiche egli hebbe per buona pezza attentamente contemplato quel virginal viso, si trasse segretamente di dito il nobilissimo anello del Cardinalato, e scendendo lasciollo à Nostra Donna dedicato, ò per pegno de la sua divotione verso lei, ò per segno de la protettione di lei verso lui. È l'anello d'oro con una pretiosa gioia di cinquecento scudi. Ma questa è la principal lode del Cardinale Sfondrato.

Dentro di due anni tre volte in diversi tempi, essendo per altro in viaggio, visitò la Beatissima VERGINE di Loreto, e tre gran doni le offerse: da tanta dolcezza di quella avventuratissima Cella era stato preso quel pio animo: consciosiacosache l'anno medesimo da Bologna tornando à Roma tornò etiandio à Loreto à far riverenza à la sua Avvocata; ma non già colle mani vote. Consagrolle una Croce d'oro per otto bellissimi smeraldi riguardevole, di valore di quattro mila scudi. Pende ella da una ricchissima collana ingioiellata de la Madonna, suo nobilissimo ornamento, e fregio.

Il seguente anno poi passando egli à Milano presentosi di nuovo à quella candidissima Signora, e le donò un'anello d'oro, illustre per un diamante, maggior d'un'unghia d'huomo; il quale posto in un dito del fanciulo CHRISTO, per lo riflesso de' lumi, quasi stella risplende: dono per ciò tanto più segnalato, perche fù da quel Signore per questo stesso effetto con due mila scudi d'oro comperato."

473 ***ASR, Notari Cancellieri del Tribunale dell'Auditor Camerae, testamenti e donazioni, volume 25, f. 134 recto***[184]

„Alla S.[antissi]ma imagine della Madonna di Loreto, lascio che si faccia un Cuore di oro di peso di cento scudi, et se gli appenda al collo in memoria dell'amore, che hò

184 Zitiert nach Gallagher, 1999, S. 319.

desiderato portarli, Di più gli lascio l'anello, che porto in dito, dove è intagliata la sua imagine."

474 ***ASR, Santa Cecilia, busta 4064, fascicolo 17,* 1605/ Adi 12 Settembre./ Inventario di tutte le robbe, che sono venute fino à questo dí soprad.[dett]o à S.[ant']Angelo di Tivoli, *f. 220 recto*[185]**

„Camerino a canto la Cappella [...] Un quadretto piccolo della Mad.[onn]a delloreto [= di Loreto] foglia d'argento con cornice tinta nera --- n.[umer]o 1".

475 ***Brief des Bischofs Rutilio Benzoni aus Loreto an Kardinal Scipione Borghese in: ASV, Fondo Borghese, Serie III. 3. 3ª, f. 41 recto*[186]**

„Ill.[ustrissi]mo et R.[everendissi]mo sig.[no]re et padrone mio Col.[endissi]mo
Essendosi fatta questa mattina la Consecratione dell'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[inale Paolo Camillo Sfondrato di] S.[an]ta Cecilia in questa S.[an]ta Cappella di Loreto dall'Ill.[ustrissi]mo S.[igno]r Card.[inal] legato [= Gaspare Alfonso Visconti] con l'assistenza dell'Arcivesc.[ov]o di Fermo [Alessandro Strozzi] et mia; hò voluto tanto più darne conto à V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma quanto con segnalati modi di S.[anti]tà esso S.[igno]r Card.[inale di] S.[anta] Cecilia ha ricevuto tal carico ò dignità nella sua persona. S.[ua] S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma arrivò quì mercordì à mattina dove con digiuni in pane et acqua, con assidue orationi in S.[an]ta Cappella non solo di giorno, ma di notte sino alle quattro et cinque hore, et con molte elemosine s'è preparato per ricever' tanto più degnamente quest'off.[ci]o et cura pastorale. Questa mattina poi alle .12. hore è stato consecrato, et con infinite lacrime et con una profonda humiltà hà preso questo S.[an]to giogo: tanto che qui hà lasciato un grande odore et nome di Santità. Questa sera resta per render' le debite gratie alla Madonna S.[antissi]ma et di mattina se ne partirà in posta per Roma, arrivando à pranzo à Caldarola [presso Macerata, la città natale di Giovanni Evangelista Pallotta] col S.[igno]r Card.[inal] [Giovanni Evangelista] Pallotta. Questo è quanto m'occorre per fine bacio humilissimam.[en]te le mani à S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma pregandole dal S.[igno]r Dio continua prosperità. Di Loreto alle .16. di Settembre 1607.
Di V.[ostra] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma et R.[everendissi]ma
Humiliss.[i]mo et Devotiss.[i]mo ser[vito]re
Rutilio [Benzoni] Vesc.[ov]o di Loreto"

476 ***Gonzaga, 1673, S. 61***

„Chì fondò, & eresse la Santa Casa di Loreto.
La Santa Casa di Loreto per volere del Cielo à gloria della Madre di Dio, in maggior merito eterno delle anime nostre, fù in questo Monastero eretta dalla Madre Angelica Agata Sfondrata d'Este, nel cuore della quale ardeva affetto così singolare verso la Madre di Dio, che la di lei mente si può dire, non pensava mai ad altro, che ad honorarla; ed

185 Das Inventar wurde zuerst angezeigt von Pepper (1969, S. 93, Fußnote 57) und später von Barroero, 1989-1990, S. 219 und S. 221, Fußnote 20.

186 Scipione Borghese als Adressat geht hervor aus *ibidem*, f. 46 verso.

era lungo tempo, che con precedenti orationi pregava felice esito all'adempimento di questo desiderio suo di ergere in questo Monastero una Capella della Santa Casa di Loreto, al proprio/ S. 62/ modello, e forma di quella di Ancona; e di già à tal fine si era fatta secretamente portare tutte le misure della Capelletta sacratissima, prese con somma diligenza ad instanza di lei dall'Arcivescovo di Larissa, Nuntio in Polonia, Presidente della Romagna, Monsignor Honorato Sfondrato Visconte, Nipote suo per parte di Sorella, nel passaggio, che detto Prelato fece per la Sacratissima Santa Casa di Loreto. E perche ad ergerla quì à somiglianza di quella, vi bisognava fabrica, […]/ S. 64/ […]: essendo detta Santa Capella, doppo la Chiesa del Santissimo, il tesoro del Monastero, il riparo dal male, lo scudo del bene, il rifugio de' ricorsi, il respiro de' bisogni, il sollievo degli animi, il canale della Divina Clemenza, & il fonte di ogni sospirata gratia."

477 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, I, f. 392 recto*[187]

„Di Roma li 5. di luglio 1597./ Mercordi mattina dopò haver N.[ostro] S.[igno]re celebrato messa et fatto altre orationi nella Chiesa di S.[an]ta Maria Magg.[io]re come si scrisse Sua S.[anti]ta fece à quella S.[antissi]ma Madonna et al figlio che tiene in braccio [= alla *Salus populi romani*] un presente di due Corone over[o] Diademi ripieni de diamanti et altre gioie preziose, et volse che alla sua presenza ne fussero ornate quelle S.[antissi]me Immagini."

478 *Torsellino, 1600, S. 8*

„Nel nicchio è la statua di cedro, quasi di due braccia, de la Beatissima VERGINE, che se ne stà in piedi, e che con una mano tien'à la cinta stretto il dolcissimo fanciullino GIESV, e con l'altra il sostiene, la cui faccia miniata d'una mistura, che sembra argento è per lo fumo de' lumi divenuta bruna. Ben'egli è vero, che la stessa nerezza, che dimostra l'antichità de l'effigie, e la divotione de' popoli, vie più maestoso rende quel virginal viso. La ingemmata corona, che in capo tiene, fà meglio comparire l'alta fronte. Vengonsene giù per l'ignudo collo, e per le spalle i ben partiti capegli à la foggia de' Nazareni.

La statua è da una indorata veste coperta, accinta con cingolo alquanto largo (come pure presso à que' popoli si costumava) e cadente infino à' piedi. Pende da' sagri homeri un turchino manto posto sopra l'altra veste: amendue nel medesimo legno intagliate. Posasi sopra il diritto braccio de la Madre il bambino GIESV più grandicello di cio, che in cotal età vedonsi i putti, il quale dimostra in viso una maestà divina. Alza egli, come se desse la benedittione, le prime dita de la destra mano. Colla sinistra stringe un globo, che dinota la Signoria, ch'egli hà sopra'l mondo. Et egli altresì co' capelli da amendue le parti giustamente divisi, con una tonicella infino à' piedi, e con una cinta è in habito Nazareno. Avanti à la statua di questa benignissima Reina evvi un'altare spirante santità da un duro sasso tagliato."

187 Unter dem Datum angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 656, Fußnote 10.

479 ***Paleotti, 1582, II, 49, S. 266 recto***
„[…], si ha da considerare il fine perche si fanno i libri, & il fine delle pitture; i libri ordinariamente si compongono, non per servitio dell'autore, ma per altri, cioè per insegnare: il che si fa in due modi, o con ragione, o con autorità."

480 ***Paleotti, 1582, II, 49, S. 266 verso***
„Ma il fine delle pitture di che noi ragionamo, è molto diverso; perche essendo esse sacre, & poste nelle chiese per istruire, & movere il popolo alla devotione: elle non ricevono l'autorità, e persuasione sua estrinsecamente da alcuno, ma dal misterio sacro che in esse si rappresenta; […]"

481 ***Paleotti, 1582, II, 50, S. 270 recto-verso***
„[…], se è per imitare gli altri con l'esempio suo ad ornare le chiese, o per raccomandarsi a quel santo, & pigliarselo per protettore: overo per destare se & gli altri ad imitare quel martire nella fortezza, nella patienza, & simili atti heroici: overo per desiderio che hà l'autore, che ciascuno a garra si muova ad honorare Dio con pitture & ornamenti: o se è per ricordare alle persone che preghino Dio per l'anima di chi ha fatta fare quella figura: […]"

482 ***Paleotti, 1582, I, 16, S. 56 verso***
„Dalle quali parole resta sbattuta, & convinta la protervia de gli heretici, che ardivano di persuadere non potersi chiamare le imagini nostre sante per alcuna ragione, né per la materia, né per li colori, né per l'artificio, ne per opera alcuna di mano d'huomini. Hora dalle dette considerationi resta chiaro, che una cosa molto bene si può chiamare santa per la forma sola, & misterio che rappresenta, si come da Papa Nicolao fù scritto, dicendo, *ipsa crucis imago, antequam suscipiat eius formae figuram, lignum commune omnibus est: suscepta autem veneranda similitudine, sacra est, & daemonibus terribilis, propterea quòd in ea figuratus est Christus* (Nicolaus Papa I. in epistola I.): […]"

483 ***Wölfflin, 1926, S. 60***
„Im Gegensatz zur Renaissance, die auf das Ruhige und Bleibende gerichtet war, tritt der Barock sogleich mit einem bestimmten Gefühl von Richtung auf. Er drängt aufwärts. Und so stellt sich dem oben beobachteten Zug zum Schweren und Breiten eine Vertikalkraft entgegen, die stärker und stärker werdend endlich die Horizontale überwindet."

484 **Avviso di Roma*, in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, unpaginiert***
„Di Roma li 4. Maggio [15]96. […] [Cardinal Antonio Maria] Salviati fù sabbato all'aud.[ienz]a di N[ost]ro Sig.[no]re à licentiarsi et dom.[eni]ca sene usci à Giuliano suo castello dove seguita di fab[b]ricare come fa la chiesa di S.[an] Jacomo degli Incurabili tirata ormai à perfett.[io]ne il cui Modello di sette altari che vi sono dalli quali si può veder la messa da uno istesso luogo non è mai apparso in quella magnificenza

fin che non si è veduto perfetto con voce che S.[ua] S.[ignoria] Ill.[ustrissi]ma vi si fermerà per un pezzo."

485 ***Der sogenannte „Raffaelbrief" an Leo X., zitiert nach Di Teodoro, 1994, S. 118, Kapitel 8***

„Che avegna che a'dì nostri l'architectura sia molto svegliata et ridutta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di [Donato] Bramante, niente di meno, li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa come gli antichi che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che imaginarno et che solo el lor volere rompesse ogni difficultate."

486 ***Buddensieg, 1968, S. 61-62***

„Schließlich scheint die von einer Nische und einem Tabernakel umgebene Statue ein von Raffael ganz besonders geschätztes Motiv zur räumlichen Durchgestaltung einer Wand gewesen zu sein. Auch hier muss wieder auf die Chigi-Kapelle hingewiesen werden, wo die breiten Doppelpilaster zusammen mit den übergroß erscheinenden Statuen des Jonas und Jeremias in den kleinen eingetieften Nischen und den mächtigen Pyramiden jede flächige Raumwirkung verhindern. So entsteht eine von vorspringenden Pilastern und eingetieften, mit mächtigen Statuen gefüllten Nischen räumlich durchgeformte und geschichtete Wand, ein von plastischen Gliedern umstellter Raum, wie das Raffael in ganz anderem Zusammenhang, aber in bemerkenswert verwandter Formgebung in seiner gewaltigen Schule von Athen gemalt hat. Apollo und Minerva wenden sich wie Jeremias und Jonas aus der zu klein scheinenden Nische in den umgebenden Gesamtraum, fast schon mit der gleichen Macht der Gebärde wie Berninis Daniel."

487 ***Bosio, 1600, S. 149, Fußnote 12***

„SVB SACRO ALTARE DEDICANTES COLLOCAVIMVS. Antiquissimam hanc Sanctorum corpora sub Altaribus collocandi consuetudinem ex Apostolica traditione Maioribus nostris profluxisse colligunt aliqui ex illo Apocalypsis [6, 9]: Vidi subtus Altare Animas interfectorum propter verbum Dei, & propter testimonium, quod habebant, &c.][188] Verum cum à Felice Primo [Papa], ut testatur Damasus, (Damas.[us] in vita Fel.[icis] I.), super memorias Martyrum Missas celebrari constitutum fuisset, ut de hoc etiam extat eiusdem Felicis decretalis Epistola ad Episcopos per Galliam constitutos; (Conc.[iliorum] to.[mus] I. Epist.[ola] I. Fel.[icis]) & idcirco persecutionis temporibus Missae super ipsa Martyrum sepulcra in Coemeterijs, & Cryptis celebrarentur; Pace deinde Ecclesiae parta, templis amplissimis undique exstructis, in eaque Sanctorum Martyrum corporibus translatis, ut Felicis decretum commodius observaretur, ipsa corpora sub Altaribus, idque potissimum sub maioribus collocandi morem invaluisse existimamus; unde & Confessiones appellatas superius diximus."

188 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1887.

488 ***Anonymer Autor (vielleicht Maximus von Turin), zitiert nach Snoek, 1995, S. 183, Fußnote 41 aus* Patrologia Latina*, 39, 2154-2155, sermo 221, 1***

„Recte sub altari iustorum animae requiescunt; quia super altare corpus Domini offertur. Nec immerito illic iusti vindictam sanguinis postulant, ubi etiam pro peccatoribus Christi sanguis effunditur. Convenienter igitur, et quasi pro quodam consortio ibi martyribus sepultura decreta est, ubi mors Domine quotidie celebratur sicut ipse ait *Quotiescumque haec fereritis, mortem Domini annuntiabitis, donec veniat* (Ad Corinthios I, 11, 26):[189] scilicet ut qui propter mortem eius mortui fuerant, sub sacramenti eius mysterio requiescant. Non immerito, inquam, consortio quodam illic occisis tumulus constituitur, ubi occisionis Dominicae membra ponuntur: ut quos cum Christo unius passionis causa devinxerat, unius etiam loci religio copularet."

489 ***Franciotti, V, 1619, S. 612 recto-613 verso***

„[…] meco venite à riverir, & adorare il santo corpo virginale di lei, albergo di honestà, e pudicitia, la cui anima non di drappo di seta, ò di oro, ma di celesti splendori di gloria vestita si gode il suo amato Signore, nel beato Regno. Mirate quelle tenere membra virginali, come giacendo à guisa di verginella addormentata trà rose, e fiori, pare che stanca dalle fatiche, nelle braccia del suo divino sposo si godi un dolce sonno."

490 ***Franciotti, V, 1619, S. 612 verso***

„Mirate come quelle trè sanguinose piaghe, che la spada del carnefice le fece nel candido collo più vago ornamento le fanno che se di ricco monile di perle pretiose, ò di gemme orientali ornato l'havesse. Cuopre quel puro, e santo corpo un manto d'oro, & essendo delle stelle di quel sangue asperso, che dal ferito collo uscirono, fa sicuro inditio, che quell'istesso sia che all'hora appunto le fù posto sopra, quando al Cielo se ne passò l'anima sua. O sacre, e pure stelle, che quasi vermiglie rose, e pretiosi rubini ornate quel ricco velo, che sì santo thesoro asconde."

491 ***Franciotti, V, 1619, S. 612 verso-613 recto***

„Mirate pur' ancor', Angeli santi, come à i giorni nostri la pietà di chi con tenerezza di religioso affetto l'hà osservata, e riverita sempre, santamente garreggiando con l'antico secolo in fare honore à quelle ossa virginali, novellamente alla seta, & all'oro de gli antichi hà aggiunto lampade ardenti, ricche e pretiose pietre, vasi, e statue di argento e d'oro con arte mirabile, e diligenza singolare acconci: E se hoggi non solo il religioso e lieto canto di quelle Vergini, che al santo corpo di lei soavemente salmeggiando, fanno perpetue vigilie, ma la dolce memoria delle virtù sue (di quella purità virginale, dico di quel zelo dell'altrui salute, di quella tenerezza di amore verso Dio) risuonano con sì dolce rimbombo per tutta quella regione tiberina, che invitano, & attrarno gli animi, tanto del popolo Romano, quanto de i Signori purpurati, […]"

189 In *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1781 als: „Quotienscumque enim manducabitis panem hunc et calicem bibetis mortem Domini adnuntiatis donec veniat".

492 ***Franciotti, V, 1619, S. 613 verso-614 recto***
„[…]; e quivi con molto maggior gusto, che se in quegli antichi Anfitheatri fosse spettatore dei giuochi Romani, contempli il glorioso martirio di questa illustre Vergine, le risposte ardite, il zelo ardente, l'animo generoso, l'allegrezza del volto, e quella viril fortezza in sopportare i colpi mortali del carnefice."

493 ***Franciotti, V, 1619, S. 629 recto***
„Almeno Santiss.[ima] Verg.[ine] impetratemi non per meriti miei, ma per que' tre colpi di spada, che su'l tenero e puro collo havesti, tre atti interni. Uno di contritione, dicendo co'l Centurione, Domine non sum dignus [ut intres sub tectum meum] (Mat.[thaeus] 8. [8])[190] l'altro di confidenza, dicendo con quella pia donna: Si tetigero fimbriam vestimenti eius salva ero (Mat.[thaeus] [9,] 21)[191] e l'altro di santo amore con quelle parole, Ecce sponsus venit, exite obviam ei (Mat.[thaeus] 25. [6]).[192]"

494 ***Franciotti, V, 1619, S. 634 verso***
„Ma perche egli à guisa di Sole sparse sempre sopra di voi i suoi santi splendori, trovò il vostro cuore à guisa di un puro, e polito specchio, si compiacque di se una viva imagine imprimervi; e come egli è il diletto, candido, e rubicondo, candida fece voi ancora per purità, e rubiconda per il patir tormenti per amor di lui."

495 ***Franciotti, V, 1619, S. 634 verso-635 recto***
„O vaga, e santa Verginella, à cui il nobilissimo titolo di martire si aggiunse, ò puro, e limpido specchio, in cui il Sole celeste riflettendo, stampò cosi bella effigie, o candido giglio, o rubiconda rosa, candida, perche Vergine tra le Vergini; rubiconda, perche tra le martiri martire, dite pur, che dir lo potete; Dilectus meus mihi, & ego illi, qui pascitur inter lilia (Cant.[icus] 2[, 16].[193]"

496 ***Franciotti, V, 1619, S. 645 verso***
„[…]; ma perche intendessero le Vergini che con ogni diligenza possibile dovevano custodire, e gli occhi e l'udito, e la lingua, & i pensieri della mente, e gli affetti del cuore in quella maniera, che un pomo granato con la sua scorza tutti i grani ristringe in se, circonda e custodisce."

497 ***Franciotti, V, 1619, S. 647 verso***
„Dormite, dormite i vostri sonni con santa quiete, che ben ci sarà, chi per voi terrà i suoi occhi aperti; Ecce non dormitabit, neque dormiet qui custodit Israel (Ps.[almus] 120. [4]).[194] Si, si, esso veglierà sopra la custodia vostra, esso scriverà tutte le buone opere

190 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1536.
191 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1538.
192 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 1565.
193 *Biblia sacra*, II, 1969, S. 998.
194 *Biblia sacra*, I, 1969, S. 930.

vostre, esso terrà conto del vostro patire, & esso premierà l'obedienza, la solitudine, la patienza, i digiuni, e la Verginità con premij eterni."

498 ***Welles in der unpaginierten Vorrede zu Bosio, 1617***
„Or' si en telles et semblables choses finissables et transitoires, l'esprit et les yeux des hommes mortels, reçoient quelque contentement, combien plus est l'ame Chrestienne immortelle (que pour voir choses sainctes se transporte es lieux saincts) touchée de divin ravissement, quand au lieu d'une statue ou fabricque excellente, contemplant le corps saincts ou le Reliques d'un Martyr, elle se represente, et la saincte vie et l'heureuse mort d'iceluy? De quels desirs est elle embrasee de suivre ses traces et vestiges? Quelles larmes ne verse elle de ne se voir digne d'une telle celeste couronne? Et quels regrets ne tire elle du profond de ses entrailles, de ne s'estre vouée à une saincte profession, pour meriter de parvenir à une telle felicité? Des telles divines apprehensions se sont de notre temps veuës saisies infinies ames devotes et Chrestiennes, qui en l'an 1599. dernier, ont receu ceste grace et faveur divine, de voir et contempler de leurs propres yeux, par l'espace d'un mois entier en la ville de Rome, le venerable corps de l'heureuse vierge et martyre de Dieu saincte Cecile, lesquelles par leurs sainctes devotions et demonstrations, ont donné à congnoistre le resentiment interieur qu'elles en avoyent [...]"

499 ***Catena, 1712, S. 239-240***
„Avvenne oltre di ciò, che alcune femine del mondo, le quali haveano havuto della lor dishonesta vita gastigamento, andate ivi per allegrarsi della sua morte, parendoloro, che rotto il freno del timore fosse nuovamente fatta libera via a' loro appetiti: vedutolo, incontanente mutarono pensiero, & ancora esse baciarongli il piede, e piansero i loro peccati."

500 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1064, II, f. 536 recto***
„Di Roma li 28. Agosto 1596 [...] Sparsa la fama della sua morte [= di Angelo del Pas] vi concorse subbito infinito Populo per vederlo, onde per dare satisfatione a tutti posto in una Cappella l'hanno tenuto 2 giorni insepolto et a gran pena dopo haverli mutati tre vesti et queste tutte stracciate dal Populo per reliquia lo poterno conservare intatto, et il Card.[ina]le [Bartolomeo] Cesi[s] havendo fatta sigillare la sua Camera per vedere le scritture si è poi presa cura di farlo honorevolm.[en]te seppellire [...]"

501 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1066, f. 485 recto***
„Di Roma li 30 Maggio 1598 [...]/ f. 487 verso/ [...] L'altra notte morse quel Fra Filippo de S[S].[an]ti Apostoli [= Filippo de Rebaldis] huomo di vita tanto esemplare, che universalm.[en]te era riputato santo, et per questo nella Chiesa soprad.[dett]a è un Concorso mirabile di popolo per/ f. 488 recto/ baciargli il piede, si sta aspettando per veder se farà miracoli."

502 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1063, f. 625 recto*

„Di Roma li 9 di 7mbre 1595. [...]/ f. 625 verso/ Si forma tuttavia processo della santità della vita del Padre Filippo [Neri], rettore et fondatore della Congregatione de Padri della Vallicella altrimente detta Chiesa nuova che morì circa due mesi sono, di cui si raccontano molti miracoli et in particolare che una monaca di S.[an]ta Cecilia in Trastevere havendo una fistola sotto una zinna dalla qual riceveva estremo dolore, mandò à dimandar à d.[ett]i Padri qualche reliquia di veste, o d'altro del Padre Filippo, onde essi li mandarono una sua beretta, la quale ricevuta dalla monaca, et accostatala al male con grand.[issi]ma confidenza di ricever la sanita consegui subito la gratia. Che in vita il Padre toccato con le mani le scrofole ad una zitella la guarì subito.

Questi miracoli con molti altri dipinti in tabelle sono stati appesi nella Chiesa al muro ove si trova sepolto il suo corpo, non facendo mentione de altri miracoli per brevita, bastando solo haver raccontato li sud.[ett]i per notificare la santità del buon Padre et per mostrar che veramente è meraviglioso Iddio ne suoi santi."

503 Avviso di Roma, *in: ASM, Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero, busta 132, nicht numeriert*

„Di Roma il p.[rim]o di Giugno 1596 [...] Fù il med.[esi]mo giorno di dom.[eni]ca celebrato la lieta mem.[ori]a con musiche, et suoni nella Chiesa nuova, che fù apunto l'anno della morte del beato Padre Filippo [Neri] essendo stato il concorso grand.[issi]mo à veder la sua testa col suo ritratto intorno, intorno alla cappella le tavolette de suoi Miracoli fatti[;] di là poi s'andava à visitar la sua camera dove egli morì, la qual era adornata, come una chiesicciola con un sontuoso Altare, et la sua testa del naturale coronata di rose, et fiori, come tutta la camera, e tutti li Corridori, et scale della casa, [...]"

504 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1069, f. 345 recto*

„Di Roma li 16 Giugno 1601. Sabbato. [...]/ f. 347 verso/ Havendo N.[ostro] S:[igno]re presentito che li Padri del Jesù [= Gesù] facevano stampar Imagini et figure del Padre Ignatio [da Loyola] lor fondatore con miracoli intorno diede ordine l'altro hieri à Monsignor Viceregente, che facesse levar come fece tutte le sud.[dett]e figure Imagini et stampe, perche insomma quelli miracoli non si hanno per autentichi ne sono approbati, li d.[ett]i Padri havevano proceduto in questo con l'essempio de Padri della Chiesa nuova, che cosi fanno stampar il Padre Filippo [Neri], ma non è il medesimo caso perche fanno del Padre Filippo processo et il Papa istesso in un part.[icola]re si è essaminato."

505 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1070, f. 693 recto*[195]

„Di Roma li 27. di Novembre 1602 – [...]/ f. 694 recto/ La med.[esim]a matt.[in]a [= di lunedì] N.[ostro] S.[igno]re fece Intimare et tenne una Congregat.[io]ne di 16. Card.[ina]li fra quali vi furono tutti li Protettori delle Religioni et si è saputo, che In d.[ett]a Congreg.[atio]ne fu trattato sopra li voti, et Imagini, che si mettono da persone divote

195 Eine weitere, weitgehend identische Schilderung des Konsistoriums folgt *ibidem*, f. 697 recto.

in publico et nelle Chiese avanti le Imagini di questi nuovi Beati/ f. 694 verso/ che hanno attaccato nelle chiese, et In tutte vi è concorso grande di d.[ett]i voti, et fra questi sono il Padre Filippo [Neri] della chiesa nuova, et del Padre Ignatio [da Loyola] fundatore della Compagnia del Jesu [= Gesù], et per quelche s'Intende vogliono sia rissoluto, che si levino d.[ett]i voti avanti d.[ett]e Imagini, perche non sta bene, che avanti, che siano dalla chiesa approbati per tali, far simili dimostrat.[io]ni di voti, et miracoli, et questa è una materia che è un pezzo che è andata vagando, et fin dall'anno passato, quando si prohibi, che non si potesse far ritratti di d.[ett]i Beati et tenerli attaccati in publico, et questo fu rissoluto, perche li/ f. 695 recto/ li Padri del Jesu havevano fatto far diverse stampe del lor fundatore, et andav.[an]o mass.[imament]e facendone distribuendo le suoi ritratti, et hora dopo lungo discurso hanno prohibito anco questa altra ceremonia de voti finche dalla Chiesa non saranno approbati per santi."

506 ***Johannes Damascenus, 1994, S. 47***

„Du verehrst das Bild nicht, also verehre auch den Sohn nicht, der das lebendige Bild des unsichtbaren Gottes (Kol 1, 15) und eine unveränderbare Ausprägung ist. Ich verehre das Bild Christi als das des fleischgewordenen Gottes, ebenso das der Herrin des Alls, der Gottesgebärerin, als das der Mutter des Gottessohnes und das Bild der Heiligen als das der Freunde Gottes, die der Sünde bis zum Bluttod widerstanden und Christus nachgeahmt haben, indem sie ihr Blut für ihn vergossen, der für sie zuvor sein Blut vergossen hat, und die in seinen Fußstapfen gewandelt sind. Deren Großtaten und Leiden stelle ich als aufgeschrieben hin, wie wenn ich durch sie geheiligt und zum Eifer des Nachahmens gesalbt wäre. Und folgendes füge ich aus Ehrerbietung und Verehrung hinzu: Die Ehrfurcht vor dem Bild schreitet nämlich bis zum Urbild hindurch, sagt der göttliche Basilius. Wenn Du Tempel für die Heiligen Gottes errichtest, dann stelle auch deren Siegesmale auf!"

507 ***Alaleona, 1608, S. 3***

„All'Illustrissimo et Reverendiss.[imo] Sig.[nor] Padron Colendissimo Il Signor [Paolo Camillo] Cardinale [di] S.[anta] Cecilia, Vescovo di Cremona. Tra le piu riguardevoli, & Illustri attioni, che i Signori della Congregatione della Santissima Vergine dell'Assunta di Roma sogliono operare con molta edificatione, e Christiana pietà, si come quella delle 40. hore ne tre giorni di Carnevale è som[m]ame[n]te da ogn'uno con giusta lode preggiata, cosi ritrovandosi V.[ostra] S.[ignoria] Illustrissima al presente alla residenza del suo Vescovato di Cremona, mi è parso per ogni rispetto convenevole darle qualche conto di cosi santa, e non mai a bastanza lodata Impresa, come a Signore e Prencipe ch'al divin culto fu sempre per naturalezza, e per professione rivolto, giovandomi di credere che con altretanta generosità resterà servita di gradirlo con quanta sempre ha favorito la divotione che porto al nome di V.[ostra] S.[ignoria] Illustrissima, ne si dovrà per avventura stimar superflua tal relatione, mentre ben spesso di cose frivolissime, e di gran lu[n]ga a questa inferiori e per religione e per decoro ne van dell'altre continoamente a torno.

&/ S. 4/ ancorche così Santa & Heroicha inventione sìa già per alcun tempo posta in uso, essendo nondimeno questo present'anno 1608. con altra magnificenza e grandezza

rapresentata, aspettandosi massime gran numero de primi padri della Compagnia di Iesu, che alla lor Generale Congregatione da tutte le parti del Mondo insino dall'Indie convennero, non fu perdonato ne a gravi spese, ne a fatiga e travaglio veruno impiegandovisi variamente altretanti suggetti, quanti a così nobile impresa bisognavano, vedendosi con pietosa emulatione gareggiare non solo in tante parti e città d'Europa, ma nella stessa Roma in diversi luoghi, & in particolare in S.[an] Lorenzo in Damaso dove per alcuni anni si sono veduti superbissimi apparati, imitando ciaschuno quei sontuosi, e divoti che V.[ostra] S.[ignoria] Illustrissima nella sua Chiesa di Santa Cecilia con plauso universale è solita regalmente di fare."

508 ***Clemens VIII. zitiert nach Imorde, 1997, S. 60, Fußnote 240***

„[…] Cupientes nuper in Basilica S.[ancti] Ioannis Lateranensis de Urbe unum Altare quatuor columnis aeneis auro coruscantibus, laquear etiam inauratum sustentantibus parietibus depictis, aeneisque (et marmoreis) imaginibus circumpositis, et Coena Dominica in figuris argenteis representata, nec non Tabernaculo ex variis gemmis, et lapillis praetiosis mirifice, et eleganter composito desuper collocatis decoratum, in quo eiusdem Sacratissimi Corporis sub visibili specie Sacramentum decenter, et honorifice asservaretur insigni, et sumptuoso opere construi, et demum solemni ritu consecrari curavimus, ac multa alia tum ad ipsius Sanctissimae Eucharistiae sacramentum, venerationem, et honorem, tantique mysterij representationem, ac Christi fidelium erga illud per amplius exercitandam devotionem, tum etiam Basilicae praedictae splendorem, et ornatum fieri curavimus."

509 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1060, II, f. 613 recto***

„Di Roma à 2 di Decembre 1592/ Dom.[eni]ca mat[t]ina N.[ostro] S.[igno]re tenne cappella in Palatio Ap.[ostoli]co portando poi la S.[antissi]ma Eucaristia à piedi, et con incredibil devotione, et spargimento di lacrime nella Cappella Paolina ove pose le orazioni delle 40. hore, et la sera S.[ua] B.[eatitudi]ne tornò nella med.[esim]a Cappella à fare la parte sua, la quale eccede[,] essendovi stato due hore, et davantaggio con un piccolo guancialetto sotto le ginocchia senza appoggio veruno[,] piangendo sempre, et la sera seguente vi tornò a stare altre due hore, in tanto che muoveva gli astanti tutti à grand.[issi]ma maraviglia, devotione, tenerezza et essempio, et appresso si è saputo essere stata di notte S.[ua] B.[eatitudi]ne in San Pietro [in Vaticano] à fare orazione[,] accompagnata dal Maestro di Cam.[e]ra et da un Camer.[le]n[g]o solam.[en]te[,] raccomandandosi à Dio, et fà l'Advento[,] ancorche alli Grassi portiò gran fastidio[,] i cibi quadragesimali[,] rispondendo à chi ve lo dissuade[,] di voler continuare q.[ues]ta devotione come hà fatto fin qui, et pare che S.[ua] S.[anti]tà simigli nelle sue attioni tutte à Clemente 4.to S.[antissi]mo Pontefice, […]"

510 ***Anonymer Kodex (vielleicht von Marcello Vestrio), Viaggio di Nostro Signore Clemente Ottavo alla Madonna della Quercia et a Civita Vecchia/ Et gli alloggiamenti et honori ricevuti da Signori Cardinali, et altri, in: Orbaan, 1913, S. 134 (aus BAV, Ottobonus lat. 2694, f. 117 verso-118 recto)***[196]

„[…] essendo levato Nostro Signore, per via ampia et piana per lunghezza di un miglio se ne andò a piedi alla Madonna della Quercia [nei pressi di Viterbo], ove con la solita humiltà, divotione et lagrime celebrò la santissima messa. […]/ f. 140 verso (S. 144)/ Ciascun giorno si confessò et celebrò la santissima messa et fece gratie."[197]

511 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1060, II, f. 406 recto***[198]

„Di Roma à di 2 di Agosto 1592/ Dom.[eni]ca mat[t]ina il Pontef.[ic]e dopo havere celebrata messa bassa in [Santa Maria in] Araceli communicò di sua mano circa 300 persone dell'uno/ f. 406 verso/ et l'altro sesso, che in quella chiesa volsero pigliare la indulgenza con gran virilità, et patientia, et si vede chiaro, che in q.[ues]te fattioni S.[ua] B.[eatitudi]ne piglia, et acquista forze, et fù notato, che tanto in quella mat[t]ina, come nell'altra del giorno avanti S.[ua] S.[anti]tà sparse continue lacrime dal princ.[ip]io sino al fine della messa, et in questo merizo [= pomeriggio] si vede alla stampa una Pastorale del Papa molto bella al Clero, et Popolo Romano, […]"

512 **Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1060, II, f. 551 recto***[199]

„Di Roma li .12. di Settembre [15].92. […]/ f. 555 recto/ Martedi[,] giorno della Madonna, N.[ostro] S.[igno]re celebrò messa in [Santa Maria in] Araceli, et di sua mano communicò da .1520. persone diverse con il solito suo divino fervore faticando in ciò per due hore continove sempre in piedi ancorche il giorno avanti per sua devotione havesse digiunato in pane, et in acqua, […]"

513 ***BAV, Urb. lat. 1072, II, f. 336 recto***[200]

„Roma 26. Giugno 1604. Sabb.[at]o. […]/ […] nel passar da S.[an]ta Maria maggiore s'incontrò nella processione del Sant.[issi]mo Sacramento che si faceva in q.[u]ella Basilica onde S.[ua] B.[eatitudi]ne smontò sub.[it]o di lettica, et accompagnò a piede la processione finche fu riposto il S.[antissi]mo Sacramento, havendo fatto l'istesso li Card.[ina]li che erano con S.[ua] S.[anti]tà."

---

196 Eine gekürzte Version des Textes, wenn nicht sogar ein Entwurf für denselben in Rom, Biblioteca Vallicelliana I, 47. Die Reise datiert ins Frühjahr 1597.

197 Clemens VIII. wurde von seinem Beichtvater Baronio begleitet (S. 123, f. 97 recto). Letzterer nahm erstmals eine solche Funktion im Zeitraum bis kurz vor dem 1. Oktober 1597 wahr. Vgl. Pastor, XI, 1927, S. 23, Fußnote 5 und Kapitel 11.

198 Angezeigt, aber auf den 5. August datiert in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 9. Siehe auch *ibidem* (f. 413 verso), für einen gleichlautenden *avviso* vom 8. August 1592.

199 Unter dem Datum angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 9.

200 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 25 und *ibidem*, Fußnote 8.

514 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1060, I, f. 336 recto*[201]
„Di Roma à 30 di Maggio, 1592/ Giovedi mat[t]ina fù fatta la solita processione del Corpus D[omi]ni con intervento del Collegio de Car.[dina]li, Prelati, officiali della corte, Cleri, et Religioni, havendo N.[ostro] S.[igno]re à piedi humilissimam.[en]te portato per il corso solito di Borgo il S.[antissi]mo Sacramento con devotione, et spirito incredibile, versando continui ruscelli di lacrime per tutta la strada, in tanto, che li Car[dina]li Assistenti à S[ua] S[anti]tà; et alcuni de gli Auditori di Rota furono continuam.[en]te occupati in asciugarli con fazzoli le lacrime."

515 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 338 recto*[202]
„Di Roma à XIX di G[i]u[i]gno [sic] MDXCIII/ Giovedi mat[t]ina per tempo N.[ostro] S.[igno]re celebrò messa bassa nella cappella di Sisto [= nella Cappella Sistina], et poi scese alla solita Process.[io]ne del Corpus Domini con intervento di 28 Car.[dina]li, Vescovi, Prelati, Conti, Officiali, Cleri, et Religioni secondo il consueto, portando S.[ua] B.[eatitudi]ne à piedi il S.[antissi]mo Sacramento con devotione, spirito, et fervore incredibile, piangendo, et lacrimando del continuo, in maniera, che moveva tutti gli spettatori à tenerezza, et essempio, et in quella fattione S.[ua] B.[eatitudi]ne mostrò altretanto di buona cera, et vigore, passando il dopò pranzo al Quirinale à cavallo, senza mostrare stanchezza veruna, [...]"

516 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1062, f. 340 recto*
„Di Roma à XI di Giugno 1594. [...] Mercordi [„N.[ostro] S.[igno]re"] se ne tornò à San Pietro [in Vaticano] per intervenire come fece la matt.[in]a seguente festività del Sant.[issi]mo Corpo de Christo alla solita processione nella q.[u]ale portando S.[ua] B.[eatitudi]ne à piedi il Sant.[issi]mo Sacramento si vidde per tutta la strada piangere molto dirottam.[en]te et con tanta devot.[io]ne che'l Popolo tutto circonstante ne restò sommam.[en]te edificato [...]"

517 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1063, f. 341 recto*
„Di Roma li 27 di Maggio 1595. [...]/ f. 342 recto/ Giovedi matt.[in]a [= 25 maggio 1595] dopo la messa celebrata di buon hora N.[ostro] S.[igno]re a piedi portò il S.[antissi]mo Sacr.[amen]to in process.[io]ne per la solennità del corpus d[omi]ni col seguito del Collegio[,] religioni et numerosissimo popolo."

518 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1064, I, f. 371 recto*[203]
„Di Roma li 15. Giugno 1596/ Fu mercoredi tenuto vespro a Palazzo per la vigilia del S.[antissi]mo Corpo di Christo, et la mattina seguente dopo havere N.[ostro] S.[igno]re celebrata Messa bassa essendosi già inviata la solennissima Processione fatta per Borgo con suntuoso apparato, tapezzarie, et con gran frequenza di Populo portando il S.[antissi]mo Sacramento a piedi fu S.[ua] S.[anti]tà vista lacrimare sempre, cosa invero

201 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 7.
202 Angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 7.
203 Unter dem Datum angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 7.

di molta edificatione, et buono esempio non solo a questa Città, ma a tutto il Mondo. Furono alla Processione tutti gli offitiali, et Cavalieri della Corte con torcie, quasi tutti li Prelati, et in oltre li Card.[ina]li vestiti con habito sacerdotale, et da Diaconi, la stessa sera poi S.[ua] B.[eatitudi]ne accompagnata da tutte le sue Creature, et da alcuni altri Card.[ina]li cavalcando in mezzo a [Antonio Maria] Sauli, et [Benedetto] Giustiniano da S.[an] Pietro [in Vaticano] sene ritorno [sic, = ritornò] ad habitare a Monte Cavallo [nel Palazzo del Quirinale]."

519 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1065, I, f. 335 recto*[204]
„Di Roma li 7. di Giugno 1597./ La S.[anti]tà di N.[ostro] S.[igno]re giovedi matt.[in]a dopo haver celebrata messa piana alle X. hore fece la soleniss.[im]a processione del S.[antissi]mo Sacramento portato dalla S.[anti]tà Sua sempre à piede con devotione tanto grande che continuam.[en]te gli uscivano lacrime dagli occhi per il che il popolo restò grandem.[en]te compunto; […]"

520 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1064, II, f. 487 recto*
„Di Roma li 7 Agosto 1596 […]/ f. 487 verso/ […] Essendo lunedi la festa della Neve a S.[an]ta Maria Mag.[gio]re N.[ostro] S.[igno]re vi si transferi [sic, = trasferì] havendovi poi celebrata Messa bassa all'Altare della S.[antissi]ma Madonna et parim.[en]te Martedi se ne ando [sic, = andò] à San/ f. 488 recto/ Gio[vanni in] Laterano per far esercitio et per riveder l'adornamento et spesa che vi fa in essa Chiesa ove anco S.[ua] B.[eatitudi]ne disse Messa […]"

521 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1064, I, f. 411 recto*[205]
„Di Roma li 3. di luglio 1596. […]/ f. 413 recto/ N.[ostro] S.[igno]re oltre alla magnima spesa fatta nella basilica di S.[an] Gio:[vanni in] Laterano in fare indorare la soffitta dalla banda dell'Altare magg.[io]re s'intende hab.[bi]a anco resoluto, di far portar da Nettun[n]o più di 30. Colonne nascoste in quel Porto, che erano già in quello di Traiano Imperatore, et pigliar quelle che stanno in Campo Vaccino, à fin di farli mettere di qua et di là dalla Nave Magg.[io]re di essa Basilica, volendo parim.[en]te S.[ua] S.[anti]tà far nelle navi minori Cappelle per tutto, et il porticale innanzi alla principal porta, nel quale siano per spendersi piu di 40 mila scudi, degnando in oltre S.[ua] B.[eatitudi]ne di fabricare un'altra cappella magnifica dalla parte ove p.[rim]a stava l'organo, et altra ne fabricaranno li Cardinali S.[an]ta Severina [= Giulio Antonio Santori], [Scipione] Lancillotto, et Colonna [il] giovane [= Ascanio Colonna] Arcip.[re]te di essa, di condurre l'acqua sopra quella piazza, et farvi una belliss.[im]a fontana, et di aprir una nuova strada ampla et diritta da S.[an] Gio.[vanni] à S.[an]ta Croce in Hierusalem [= Gerusalemme]."

---

204 Unter dem Datum, aber mit fehlender Kodexangabe angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 7.

205 In leicht veränderter Form publiziert in Orbaan, S. 130, Fußnote 2 von S. 129. Angezeigt auch in Pastor, XI, 1927, S. 653, Fußnote 8.

522 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1066, f. 219 recto*[206]
„Di Roma li .7. Febraro 1598. Dom:[eni]ca N.[ostro] S.[igno]re andò alle 7. chiese accompagnato da 4 Cardinali, et come fù à San Gio:[vanni] [in] Laterano si fermò doppò haver fatto li .7. altari à veder la sua Fabrica dell'altar nuovo nel quale s'hà da poner il Sant.[issi]mo Sacramento, […]"

523 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1060, II, f. 689 recto*[207]
„Di Roma à 18 di Novembre, 1592 […]/ f. 690 verso/ Hà risoluto il Pontefice di ponere le or[azio]ni delle 40 hore in tutte le chiese prin[cipa]li di Roma, acciò si preghi Iddio per le cose di Francia, et S.[ua] S.[anti]tà vuole essere la prima ad intervenirvi. Darà anco fuori in breve la Biblia riformata di Sisto V.o sotto il nome del med.[esim]o Pontefice, et vuole, che nelle Basiliche di San Gio.[vanni in Laterano], San Pietro [in Vaticano], et Santa Maria mag.[io]re tutti li Can.[oni]ci cantino l'hore, et faccino gli altri offici, et che li Preti beneficiati delle Sette Basiliche siano tenute [sic, = tenuti] à celebrarvi messa almeno la Dom.[eni]ca serviti dalli Diaconi, et Subdiaconi, et q.[ues]ti communicarsi per mano di essi Preti, con altri S.[antissi]mi ordini per occ[asio]one di q.[ues]te visite, […]"

524 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1060, II, f. 717 recto*[208]
„Di Roma à V. di Decembre, 1592/ Con una bell.[issi]ma Pastorale N.[ostro] S.[igno]re essorta il Clero, et Popolo Romano alle Orationi scritte delle 40 hore, che dureranno sei mesi secondo una nota data fuori in istampa col nome delle chiese, ove si dovranno tenere di mano in mano, che sono 91, con la forma da osservarsi secondo meglio si vede dalle dette stampe, et da un'altra intitolata Institutione per fare la Oratione continua delle 40 hore, le quali finiranno all'ultimo di Maggio, et concede N.[ostro] S.[igno]re indulgenza plenaria, et remissione de tutti li peccati à q[ue]lli che confessati, et communicati assisteranno un'hora almeno in queste Orationi, et pregaranno [sic] Iddio per il rassetto delle cose di Francia, Pace tra Princ.[ip]i Chr[ist]iani, liberatione da Turchi, essaltat.[io]ne dalla [sic] fede Catt.[oli]ca, et il Divino aiuto per il Papa, acciò possi ben servire nel suo carico Pastorale, […]"

525 Avviso di Roma, *in: BAV, Urb. lat. 1061, f. 301 recto*
„Di Roma li 29 Maggio 1593/ Il Pont.[efi]ce che sub.[it]o ritornò dalla Villa vedendo scorsi li sei mesi delle 40. hore per le cose di Francia, et che anc.[or]a non è creato il Re, ne meno se n'hà speranza per hora, hà ordinato, che si rimettino le med.[esim]e 40. hore, che Dom.[eni]ca si comminciaranno à S.[an] Gio.[vanni in] Laterano. In tanto lunedì tenne Conc.[isto]ro, ove fù solo preconizato tre chiese in Regno di poco conto, et un Monastero in Francia, et S.[ua] B.[eatitudi]ne fa fare certe orationi per un suo pensiero secretto [sic] […]"

---

206 Aufgrund einer inhaltlich anders gelagerten Umschreibung dürfte sich nicht um den *avviso* handeln, den Pastor (XI, 1927, S. 654, Fußnote 4) ohne Seitenangabe anzeigt.

207 Unter dem Datum angezeigt in Pastor, XI, 1927, S. 53, Fußnote 6.

208 Angezeigt unter dem Datum in Pastor, XI, 1927, S. 53, Fußnote 6.

526 Avviso di Roma*, in: BAV, Urb. lat. 1064, II, f. 617 recto*[209]

„Di Roma li 25. 7mbre 1596. […]/ f. 617 verso/ […] et il Papa la medesima sera [= di domenica] sene ando à piedi alla Chiesa di S.[an] Silvestro di Monte Cavallo [= San Silvestro al Quirinale] ove essendo le 40 hore S.[ua] B.[eatitudi]ne vi stette in oratione piu di una grossa hora."

209 Angezeigt mit falschem Datum in Pastor, XI, 1927, S. 25, Fußnote 3.

Quellen- und Literaturverzeichnis

A Archivalien

Bologna

Biblioteca Universitaria

- Rinieri, Valerio, *Diario* (*1520-1613*), ms. 2137, Bd. III.
- Rinieri, Valerio, *Diario* (*1520-1613*), ms. 434, Bd. II [Kopie des Originals aus dem 18. Jahrhundert].
- Saraceni, Cristoforo, *Cronica di Bologna dal 1534 al 1587*, ms. 578 II.

Como

Biblioteca Comunale

- Archivio Sfondrato

Florenz

Archivio di Stato di Firenze (ASF)

- Mediceo del Principato

London

British Library

Mailand

Archivio storico di San Barnaba

Modena

Archivio di Stato di Modena (ASM)

Cancelleria ducale, Avvisi e notizie dall'estero

Rom

Archivio dei Padri Filippini

Archivio di Stato di Roma (ASR)

- Benedettine cassinesi di Santa Cecilia in Trastevere (abgek. als Santa Cecilia)
- Notai AC

Archivio Segreto Vaticano (ASV)

- Armadio VII
- Avvisi
- Fondo Borghese

Archivio Storico Capitolino (ASC)

Biblioteca Angelica
Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)
– Barberinus latinus (Barb. lat.)
– Chigi
– Ottoboni
– Urbinatus latinus (Urb. lat.)
– Vaticanus latinus (Vat. lat.)
Biblioteca Casanatense
Venerabile Monastero di Santa Cecilia in Trastevere

Siena

Archivio di Stato di Siena (ASS)
Biblioteca Comunale

Venedig

Archivio di Stato di Venezia (ASVenezia)

Wien

Österreichische Nationalbibliothek

B Gedruckte Quellen

Ala, Giovanni Pietro, *Tractatus*, zweiter Teil, Cremona 1610.

Alaleona, Giovanni Battista, *De deo trino et uno*, Rom 1606.

Ders., *Relatione del solenne e sontuoso apparato fatto da'Signori della Congregatione della Beatissima Vergine Assunta di Roma, Per l'Oratione delle Quarant'hore ne'tre giorni di Carnevale, alla Chiesa del Giesù*, Rom 1608.

Alberti, Leon Battista, *L'architettura* (*De re aedificatoria*), lat. Text u. Übersetz. v. Giovanni Orlandi, eingef. u. komment. v. Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.

Albertus Magnus, *Opera omnia*, hrsg. v. Auguste Borgnet, Bd. XXXVI, Paris 1898.

Alveri, Gasparo, *Della Roma in ogni stato parte seconda*, Rom 1664.

Ambrosius, *Corpus ecclesiasticorum latinorum*, hrsg. v. Michaela Zelzer, Bd. LXXXII/3, Sancti Ambrosi Opera, Wien 1982.

Ders., *Sancti Ambrosii episcopi Mediolanensis opera*, Bde. 19-21: Discorsi e lettere, Mailand 1988.

Ders., *Sancti Ambrosii episcopi Mediolanensis opera*, Bde. 14, 1 u. 2: Opere morali; 2.1 u. 2.2: Verginità e vedovanza, Einf., Übersetz., Komment. u. Indic. v. Franco Gori, Mailand 1989.

Avellino, Andrea, *Lettere*, Bd. II, Neapel 1732.

BACCI, Pietro Jacopo, *Vita di San Filippo Neri*, Rom 1625.

BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, hrsg. v. Jacob HESS u. Herwarth RÖTTGEN, 3 Bde., Vatikanstadt 1995 [Bd. I unveränd. Nachdr. d. Erstausg. v. 1642].

BANCHIERI, Adriano, *Conclusioni nel suono dell'organo, alla gloriosa vergine, et martire Santa Cecilia devota de gli Musici, & Organisti dedicata*, Bologna 1609.

BARONIO, Cesare, *Vita sancti Ambrosii mediolanensis episcopi*, Rom 1587.

DERS., *Annales ecclesiastici*, I, II, IV u. IX, Rom 1588-1607.

DERS., *Martyrologium romanum*, Venedig 1597.

DERS., *De vita S.*[*ancti*] *Gregorii Nazianzeni liber*, Rom 1760.

BASTIAENSEN, Antoon A. R. (Hrsg.), *Vita Ambrosii* XXXII, 1, Vita di Cipriano, Vita di Ambrogio, Vita di Agostino, 2. Aufl., o. O. 1981.

BELLORI, Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rom 1672 [Nachdr. hrsg. v. Evelina BOREA, Turin 1976].

BENTIVOGLIO, Guido, *Memorie e lettere*, hrsg. v. Costantino PANIGADA, Bari 1934.

BETTONI, Margherita (Hrsg.), *Nunziature di Napoli*, volume terzo (11 luglio 1587-21 settembre 1591), Fonti per la storia d'Italia 109, Rom 1970.

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hrsg. von der Katholischen Bibelanstalt im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Freiburg im Breisgau [u. a.] 1980.

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, hrsg. v. Robertus WEBER, 2 Bde., Stuttgart 1969.

BOCCHI, Francesco, *Eccellenza del San Giorgio di Donatello dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*, Florenz 1571, Nachdr. in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hrsg. v. Paola BAROCCHI, Bd. III, Bari 1962.

BORROMEO, Carlo, *Discorsi inediti di s.*[*an*] *Carlo Borromeo*, hrsg. v. Carlo MARCORA, Mailand 1965.

BORROMEO, Federico, *Della pittura sacra libri due*, hrsg. v. Barbara AGOSTI, Pisa 1994.

BOSIO, Antonio, *Historia passionis B.*[*eatae*] *Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii, et Maximi Martyrum. Necnon Urbani, et Lucii Pontificum, et Martyrum Vitae*, Rom 1600.

DERS., *La chasteté victorieuse*, Arras 1617.

DERS., *Roma sotterranea,* Rom 1632.

BOSIO, Giacomo, *La trionfante e gloriosa croce*, Rom 1610.

BOZIO, Tommaso, *De Signis Ecclesiae Dei*, Bde. I-II, Rom 1591.

BUONANNI, Filippo, *Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia*, Rom 1696.

BUONINSEGNI, Tommaso, *Descrizzione della traslazione del corpo di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze*, Florenz 1589.

DERS., *Oratio encomiastica in translatione corporis S.*[*ancti*] *Antonini*, Florenz 1589.

CARTARI, Vincenzo, *Le imagini dei Dei de gli Antichi*, Venedig 1580.

CASCINI, Giordano, *Di Santa Rosalia Vergine Palermitana*, Palermo 1651.

Castellani, Giulio, *De imaginibus, et miraculis sanctorum libri tres*, Bologna 1568.

Catena, Girolamo, *Vita del glorioso pontefice Pio Quinto*, Rom 1712.

Chacón, Alonso, *Vitae, et res gestae pontificum romanorum et S.*[*acrae*] *R.*[*omanae*] *E.*[*cclesiae*] *cardinalium*, Bd. IV, Rom 1677.

Ciampini, Giovanni Giustino, *Vetera Monimenta, in quibus præcipuè Musiva Opera Sacrarum, Profanarumque Ædium Structura, ac nonnulli antiqui Ritus, Dißertationibus, Iconibusque illustrantur*, Bd. II, Rom 1699.

Cicarella, Antonio, *Historia B.*[*artholomei*] *Platinae de vitis pontificum romanorum*, Köln 1593.

Cicatelli, Sanzio, *Vita del P.*[*adre*] *Camillo De Lellis*, Rom 1624.

Cignarca, Bonaventura, *Intorno alle lodi di S.*[*ant'*]*Antonino dell'Ordine de' Predicatori Arcivescovo di Firenze, recitata da lui nella Cattedrale di detta città a di 7 di Maggio 1589, due giorni innanzi la solenne Traslazione del Corpo di quel Santo*, Florenz 1589.

Cirocchi, Francesco, *Vita del servo di Dio Giovanni Battista Vitelli da Foligno fondatore dell'Oratorio del buon Giesu in essa città*, Foligno 1636 [1. Aufl. Foligno 1625].

Corbo, Anna Maria, *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII*, Rom 1975.

Dies. u. Pomponi, Massimo, *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Pubblicazioni degli archivi di Stato, Strumenti, 121, Rom 1995.

Davanzati, Benigno, *Notizie al pellegrino della Basilica di Santa Prassede*, Rom 1725.

Durand, Guillaume, *Rationale divinorum officiorum*, I-IV (in: *Corpus Christianorum, continuatio Mediaevalis*, hrsg. v. Anselme Davril u. Timothy Thibodeau, CXL), Turnhout 1995.

Eusebius, *Life of Constantine*, Einf., Übersetz. u. Komment. v. Averil Cameron u. Stuart G. Hall, Oxford 1999.

Faleoni, Celso, *Memorie historiche della chiesa bolognese e suoi pastori*, Bologna 1649.

Felici, Pompeo, *La prima delle cinquanta quattro stationi di Roma*, Rimini 1587.

[Foliani, Sigismondo], *De Gregorio XIV. qui nonis decemb.*[*ris*] *M. D. XC. Pontifex Maximus declaratus fuit cum bonorum omnium summa laetitia. Sigismundi Foliani Carmen*, Mailand 1590.

[Fontana, Giacomo], *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane espresse in tavole disegnate ed incise da Giacomo Fontana e corredate di cenni storici e descrittivi*, Rom 1833. In der Einleitung auf S. 1-2 nennt Fontana sich selbst auch als Autor der Begleittexte.

Forcella, Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Bde. I, II, IX u. X, Rom 1869, 1873 u. 1877.

Franciotti, Cesare, *Delle pratiche di meditationi per avanti, e dopo la Santissima Communione*, V, Venedig 1619.

Fulvio, Fulvio, *Oratio Fulvii Fulvii iure consulto romani habita ad illustrissimum et reverendissimum D. D. Paulum S. R. E. Presbyter Card. Sfondratum die XXV. Ianuarij M. D.*

XC. I. quo adaeptus fuit possessionem Tituli Ecclesiae Archipresbyteralis S. Caeciliae Regionis Transtyb., Rom 1591.

FULVIO, Pietro, *Vita et martirio di S.*[*ant'*] *Eleuterio Vescovo, et di S.*[*an*] *Genesio Cavaliere, martiri romani*, Rom 1585.

DERS., *Compendio del celeste et divino tesoro dell'indulgenze* [...], Neapel 1595.

GALLONIO, Antonio, *De SS. Martyrum Cruciatibus*, Rom 1594.

DERS., *Vita del Beato p. Filippo Neri Fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, hrsg. u. komment. v. Maria Teresa BONADONNA RUSSO, Rom 1995 [Erstausg. Rom 1601].

GIUSSANO, Giovanni Pietro, *Vita di S.*[*an*] *Carlo Borromeo*, Rom 1610.

GONZAGA, Luigi, *Sopra gli angeli custodi*, Rom 1606.

GONZAGA, Luigia Mariana, *Vita della Ven.*[*erabile*] *Madre Angelica Giovanna Visconte Borromea*, Rom 1673.

GRIMALDI, Giacomo, *Descrizione della Basilica Antica di S.*[*an*] *Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733*, hrsg. v. Reto NIGGL, Vatikanstadt 1972.

HARPSFELD, Nicholas u. COPUS, Alan, *Dialogi sex contra summi pontificatus, monasticae vitae, sanctorum, sacrarum imaginum oppugnatores et pseudomartires*, Antwerpen 1566.

HEIKAMP, Detlef (Hrsg.), *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florenz 1961.

Imagines boni et mali [...] *Incisioni di Giovanni, Raffaele e Giusto Sadeler*, [o. Hrsg.], Monumenta Bergomensia XVIII, Bergamo 1966.

INCISA DELLA ROCHETTA, Giovanni u. VIAN, Nello (Hrsg.), *Il primo processo per san Filippo Neri*, Bde. II u. III, Vatikanstadt 1958 u. 1960.

JOHANNES VON DAMASKUS, *Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen*, hrsg. u. eingel. v. Gerhard FEIGE, Leipzig 1994.

LAPIDE, Cornelius Cornelii (a), *Commentarius in Quatuor Evangelia*, 2 Bde., Venedig 1700.

DERS., *Commentaria in Acta Apostolorum*, Venedig 1700.

LOMBARDELLI, Gregorio, *Gli splendori de misteri della Quaresima*, Florenz 1577.

MABILLON, Jean, *Annales ordinis sancti Benedicti*, 6 Bde., Lucca 1739-1745.

Magnum bullarium romanum, III, Lyon 1655.

MAIOLI, Simone, Bischof von Volturara, *Historiarum totius orbis, omniumque temporum pro defensione sacrarum imaginum adversus Iconomachos Libri seu Centuriae sexdecim*, Rom 1585.

MALVASIA, Carlo Cesare, *Le pitture di Bologna*, hrsg. v. Andrea EMILIANI, Bologna 1969 [Nachdr. d. Originalausg. v. 1686].

DERS., *Felsina pittrice*, hrsg. v. Marcella BRASCAGLIA, Bologna 1971 [Nachdr. d. Erstausg. v. 1678].

MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, hrsg. v. Adriana MARUCCHI u. komm. v. Luigi SALERNO, Bde. I-II, Rom 1956-1957.

Marciano, Giovanni, *Memorie historiche della Congregazione dell'Oratorio*, Neapel 1693.

Martelli, Ugolino, *Sermone sopra la Traslazione del Corpo di S.*[*ant'*] *Antonino arcivescovo di Firenze. Fatto nella chiesa di San Marco mentre che la solenne Processione passava*, Florenz 1589.

Martinelli, Fioravante, *Roma ex ethnica sacra*, Rom 1653.

Martorelli, Pietro Valerio, *Teatro istorico della Santa Casa Nazarena della B. Vergine Maria e la sua ammirabile Traslazione in Loreto*, Bd. II, Rom 1733.

Meulen, Jan van der, *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus*, Louvain 1570.

Milizia, Francesco, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venedig 1781.

Morigia, Paolo, *Illustre raccolta nella quale si descrive sommariamente la progenie del Sommo Pontefice Romano Gregorio XIIII. di Casa Sfondrata, nobilissimo milanese*, Mailand 1591.

Ders., *Historia dell'antichità di Milano*, Venedig 1592.

Natali, Pietro [Bischof von Jesolo], *Catalogus sanctorum gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus*, Venedig 1506.

Orbaan, Johannes Albertus Franciscus (Hrsg.), *Documenti sul barocco in Roma*, Miscellanea della R.[eal] Società Romana di Storia Patria, Rom 1920.

Ossat, Cardinal [Arnaud] d', *Lettres du Cardinal d'Ossat*, hrsg. v. Amelot de la Houssaie, zwei Bände, Paris 1698.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane,* Bologna 1582.

Panciroli, Ottavio, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Rom 1600.

Ders., u. Francesco Posterla, *Roma sacra, e moderna*, Rom 1725.

Panigarola, Fra Francesco, *Oratione in morte, e sopra il corpo dell'Ill.*[*ustrissi*]*mo Carlo Borromeo*, Rom 1585.

Ders., *De sacrarum stationum veteri instituto a Xisto Quinto Pont. Max. revocato. Oratio habita in templo S. Sabinae in die cinerum*, Rom 1587.

Ders., „Predica in laude di san Gregorio Nazianzeno fatta in San Pietro di Roma per ordine di Papa Gregorio Decimoterzo," in: *Prediche di Monsig. Rev. Panigarola Vescovo d'Asti*, hrsg. v. Isidoro Rota, Venedig 1592, S. 263 recto-276 verso.

Panvinio, Onofrio, „Interpretatio vocum Ecclesiasticarum, quae obscurae, vel barbarae videntur", veröffentl. als Appendix in: Bartolomeo Platina, *De vitis pontificum romanorum*, Köln 1593 [Erstausg. Köln 1568] , S. 74-91.

Ders., *De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque Basilicis quas septem Ecclesias vulgo vocant*, Rom 1570.

Passeri, Giovanni Battista, *Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri n. d. Handschr. d. Aut.* hrsg. u. m. Anm. vers. v. Jacob Hess, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Leipzig 1934.

PAULINUS MEDIOLANENSIS, *Vita s. Ambrosii, mediolanensis episcopi, a Paulino eius notario ad beatum Augustinum conscripta,* ed., komm. und übers. v. Mary Simplicia KANIECKA, Washington, D. C. 1928.

PELLEGRINI, Amedeo, „Relazioni inedite di ambasciatori lucchesi alla corte di Roma", in: *Studi e documenti di storia e diritto*, XXII, 1901, S. 181-238.

PETRUS VENERABILIS, „Sermones III", hrsg. v. Giles CONSTABLE, in: *Revue bénédictine de critique, d'histoire et de littérature*, 64/ 1954, S. 266-270.

PIAZZA, Carlo Bartolomeo, *La gerarchia cardinalizia*, Rom 1703.

PINELLI, Luca, *Meditazioni sopra quindici misteri del Rosario,* Venedig 1601.

PIO, Alberto, *Tres et viginti libri in locos lucubrationum D. Erasmi*, Paris 1531.

RAZZI, Silvano, *Vita, miracoli, e traslazione di S. Antonino Arcivescovo di Firenze*, Florenz 1589.

RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Rom 1603.

Ritratto di Roma moderna, [o.Hrsg.], Rom 1645 [Nachdr. *ibid.* 1989].

RIVOLA, Francesco, *Vita di Federico Borromeo*, Mailand 1656.

ROSSI, Ermete (Hrsg.), „Roma ignorata", in: *Roma*, IX–XIII u. XVII, 1931-1939.

SAN PAOLO CARMELITANO SCALZO, Filippo di: *Vita della Venerabile Caterina Paluzzi*, Rom 1667.

SANDERS, Nicholas, *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione libri duo*, Louvain 1569.

SANSEDONI, Giulio, *Vita del Beato Ambrosio Sansedoni da Siena*, Rom 1611.

SPONDE, Henry de, *Les cimitieres sacrez*, Lyon 1598.

TORSELLINO, Orazio, *Lauretanae Historiae libri cinque*, Rom 1597.

DERS., *De l'historia lauretana*, ins Ital. übertr. v. Bartolomeo ZUCCHI DA MONZA, [Übersetz. v. *Lauretanae historiae libri cinque*, Rom 1597], Mailand 1600.

UGONIO, Pompeo, *Historia delle stationi di Roma*, Rom 1588.

DERS., *De beata Francisca Romana oratio habita in solennibus sacris quae ad eius honorem Romae in aedes S. Mariae Novae ubi eiusdem corpus quiescit* (...), Rom 1601.

UGURGIERI AZZOLINI, Isidoro, *Le pompe sanesi*, Bde. I u. II, Pistoia 1649.

VANNOZZI, Bonifacio, *Lettere miscellanee*, Bd. I, Venedig 1606.

[VARANO, Camilla Battista da], *Prattica spirituale d'una serva di Dio, al cui essempio può qualsivoglia Monaca, ò persona spirituale essercitarsi, per piacer più à Giesu Christo sposo dell'anima sua*, Macerata 1576.

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. Rosanna BETTARINI u. Paola BAROCCHI, Bde. IV u. VI, Florenz 1976 u. 1987.

VICTORELLO, Andrea, *De sancto extremae unctionis sacramento*, Padua 1609.

VISCONTI, Onorato, *Comis Honorati Vicecomitis Mediolanensis Seminarii Romani Convictoris Oratio de Sancta Cecilia Virgine et Martyre habita ab eodem in Aula*

Collegii Romani Societatis Iesu. Coram Illustrissimo et Reverendissimo Sacrae Romanae Ecclesiae Cardinalibus Pavlo Tit. S. Caeciliae, et Flaminio Plato, Rom 1602.

Voragine, Jacopo da, *Legenda, ut vocant, Sanctorum*, Lyon 1554.

Zanetti, Francesco, *Descriptiones quaedam illius inhumanae et multiplicis persecutionis: quem in Anglia propter fidem sustinent Catholicè Christiani*, Rom 1584 [auch unter dem Titel *Crudelitas in catholicis mactandis*, Rom 1584].

Zucchi, Bartolomeo, *Lettere*, parte prima, Venezia 1599.

C Literatur

Abromson, Morten Colp: *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII (1592-1600): A Documented Study*, Ann Arbor 1976.

Agnello, Giuseppe, „Gregorio Tedeschi scultore fiorentino del secolo XVII e la sua attività in Sicilia", in: *Archiva*, VII, 1940, Fasz. 2- 3, S. 180-197.

Albèri, Eugenio, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto*, Band X der Gesamtausgabe (Serie II – Band IV), Florenz 1857.

Alzetta, Davide, „Giovanni Bono: la complessa vicenda di un santo mancato", in: *Franciscana*, V, 2003, S. 1-202.

Amat, Jacqueline, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris 1985.

Andreani, Carlo, *La Pieve di Dervio*, Lecco 1898.

Andrieu, Michel, *Les ordines romani du haut moyen âge*, Bd. II, Louvain 1971 [Nachdr. d. Erstausg. v. 1948].

Angelini, Alessandro, Monika Butzek u. Bernardina Sani (Hrsg.), *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, Florenz 2000.

Angenendt, Arnold, „Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung", in: *Saeculum*, 42, 1991, S. 320-348.

Ders., *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994.

Ders., „Das Grab als Haus des Toten", in: *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid und Michael Viktor Schwarz, Berlin 2000, S. 11-29.

Antonazzi, Giovanni (Hrsg.), *Caterina Paluzzi e la sua autobiografia: 1573 – 1645. Una mistica popolana tra san Filippo Neri e Federico Borromeo*, Rom 1980.

Arcangeli, Francesco, „'Una gloriosa gara'. Oratorio della Madonna dell'Orazione. Bologna.", in: *Arte antica e moderna*, 1958, S. 236-254 u. 354-372.

Argelati, Filippo, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Bd. III, Mailand 1745.

ASKEW, Pamela, „The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, S. 280-306.

ASSMANN, Peter, „Barocci, Federico", in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. VII, München u. Leipzig 1993, S. 116-119.

BACCI, Michele, *Il pennello dell'Evangelista. Storie delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

BACCHI, Andrea, *Scultura del ´600 a Roma*, Mailand 1996.

BAERNSTEIN, Prudence René, *A Convent Tale. A Century of Sisterhood in Spanish Milan*, New York 2002.

BAGNOLI, Alessandro, „Gli inizi di Francesco Vanni", in: *Prospettiva*, 82, April 1996, S. 84-94.

BALTAY, Christine, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, Ann Arbor 1985.

BARBIER DE MONTAULT, Xavier, „Iconographie de sainte Cécile d'après les monuments de Rome", in: *Revue de l'art chrétien*, 37, 1887, S. 426-447 u. 38, 1888, S. 23-50.

BARCHIESI, Sofia, „Cappella della Visitazione", in: *Santa Maria in Vallicella*, hrsg. v. Costanza BARBIERI, Sofia BARCHIESI u. Daniele FERRARA, Rom 1995, S. 126-131.

BAROCCHI, Paola (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. III, Bari 1962.

BARROERO, Liliana, „Schede seicentesche: Finoglio, Vaccaro, Vanni e il Maestro degli Annunci", in: *Prospettiva*, 57-60, 1989-1990, S. 217-221.

BARRY, Fabio, „I marmi loquaci: Painting in Stone", in: *Daidalos*, 56, 1995, S. 106-121.

DERS., „Pray to thy father which is in secret. The tradition of coretti, romitorii and Lanfranco's hermit cycle at the Palazzo Farnese", in: *Barocke Inszenierung*, hrsg. v. Joseph IMORDE, Fritz NEUMEYER u. Tristan WEDDIGEN, Emsdetten 1999, S. 190-221.

BARTOLINI, Domenico, *Gli atti del martirio della nobilissima vergine romana S.*[*ant'*] *Agnese*, Rom 1858.

DERS., *Gli atti del martirio della nobilissima vergine romana Santa Cecilia*, Rom 1867.

BARTOLOTTI, Franco, *La medaglia annuale dei romani pontefici*, Rimini 1967.

BARTRUM, Giulia, *Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, London 2002.

BAUMGARTEN, Paul Maria, „Fiat ut petitur", in: *Römische Quartalschrift*, XXIV, 1910, S. 91-93.

BAXANDALL, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven u. London 1995.

BEGGIAO, Diego, *La visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600). Aspetti di riforma post-tridentina a Roma*, Rom 1978.

BEISSEL, Stephan, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg i. Br. 1910.

Bell, Janis u. Pace, Claire, „The Allegorical Engravings in Bellori's Lives", in: *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hrsg. v. Janis Bell u. Thomas Willette, Cambridge 2002, S. 191-223.

Bellini, Federico, „La moderna Confessione di San Pietro: le proposte di Ferrabosco e Maderno", in: *La Confessione nella basilica di San Pietro in Vaticano*, hrsg. v. Alfredo Maria Pergolizzi, Cinisello Balsamo 1999, S. 43-55.

Benassati, Giuseppina, „Cremonini (Zamboni), Giovan Battista", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XXX, hrsg. v. Alberto M. Ghisalberti, Rom 1984, S. 622-624.

Benocci, Carla, *Villa Aldobrandini a Roma*, presentazione di Enrico Guidoni, Rom 1992.

Bentivoglio, Enzo, „La cappella Chigi", in: *Raffaello architetto*, hrsg. v. Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray und Manfredo Tafuri, Mailand 1984, S. 125-142.

Bernardini, Carla, „Momenti della fortuna visiva", in: *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, hrsg. v. Francesca Valli, Maurizio Armaroli u. Giampiero Cammarota, Bologna 1983, S. 121-142.

Dies., „Problemi di fortuna postuma: fra maniera e accademia, pittura senza tempo e ideale classico", in: *Indagini per un dipinto: la Santa Cecilia di Raffaello* [o. Hrsg.], Bologna 1983, S. 141-179.

Berthier, Joachim Joseph, *L'Église de Sainte-Sabine à Rome*, Rom 1910.

Bertolotti, Antonino, „Memorie di pitture nel Monastero di Santa Cecilia", in: *Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, 1880, S. 116-117.

Ders., *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, Florenz 1880.

Ders., *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già stato pontificio in Roma*, Bologna 1885.

Bertoni, Luisa, „D'Este, Filippo", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XLIII, hrsg. v. Fiorella Bartoccini und Mario Caravale, Rom 1993, S. 339-342.

Beuckers, Klaus Gereon, „Stifterbild und Stifterstatus. Bemerkungen zu den Darstellungen Papst Paschalis I. (817- 24) in Rom und ihren Vorbildern", in: *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Stefanie Lieb, Darmstadt 2001, S. 56-74.

Bianchi, Lidia, *Caterina da Siena nei disegni di Francesco Vanni incisi da Pieter de Jode*, Rom 1980.

Dies., „Il sepolcro di S. Caterina da Siena", in: *Iconografia di S. Caterina*, Bd. I, hrsg. v. Lidia Bianchi u. Diega Giunta, Rom 1988, S. 15-62.

Bimbenet-Privat, Michèle u. Alexis Kugel, *La collection d'orfèvrerie du Cardinal Sfondrati*, Vatikanstadt 1998.

Birke, Veronika u. Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Bde. I u. IV, Wien 1992 u. 1997.

BLAAUW, Sible de, *Cultus et decor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale; Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, 2 Bde., Vatikanstadt 1994.

DERS., „Die Krypta in stadtrömischen Kirchen: Abbild eines Pilgerziels", in: *Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband*, XX,1, Münster 1995, S. 559-567.

DERS., „Immagini di liturgia. Sisto V, la tradizione liturgica dei papi e le antiche basiliche di Roma", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. XXXIII, 1999/2000, S. 259-302.

DERS., *Met het oog op het licht*, Nimwegen 2000.

BOBER, Phyllis Pray u. Ruth RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London u. Oxford 1986.

BOCK, Henning (Hrsg.), *Catalogue of Paintings. 13th- 18th Century* (Gemäldegalerie Berlin), Berlin 1978.

BONELLI, Laura, „Documenti per il giovane Francesco Vanni", in: *Prospettiva*, 82, 1996, S. 95-96.

BORGOLTE, Michael, *Petrusnachfolge und Kaiserimitation*, Göttingen 1989.

BORROMEO, Agostino, „Clemente VIII", in: *Enciclopedia dei Papi*, hrsg. v. Massimo BRAY, Bd. III, Rom 2000, S. 249-269.

DERS., „Gregorio XIII", in: *Enciclopedia dei Papi*, hrsg. v. Massimo Bray, Bd. III, Rom 2000, S. 180-202.

DERS., „Gregorio XIV", in: *Enciclopedia dei Papi*, hrsg. v. Massimo Bray, Bd. III, Rom 2000, S. 230-240.

DERS., „Gregorio XIV", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. LIX, hrsg. v. Mario CARAVALE, Rom 2002, S. 219-225.

BOUCHER, Bruce, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 Bde., New Haven 1991.

BOUDON, Marion, „Franqueville, Pierre", in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. XLIV, München u. Leipzig 2005, S. 121-124.

BRANDENBURG, Hugo, „Altar und Grab. Zu einem Problem des Märtyrerkultes im 4. und 5. Jahrhundert", in: *Martyrium in Multidisciplinary Perspective*, hrsg. v. Mathijs LAMBERIGTS u. Peter VAN DEUN, Löwen 1995, S. 71-98.

BRAUN, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924.

BROWN, Peter Robert Lamont, *The Cult of the Saints: its Rise and Function in Latin Christianity*, London 1981.

BRUNELLI, Giampiero, „Gagliardi, Achille", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. LI, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1998, S. 258-264.

BRUWAERT, Edmond, „Recherches sur la vie et l'œuvre du graveur troyen Philippe Thomassin", *Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du Département de l'Aube*, Band XL, zugleich Band XIII der dritten Serie, 1876, S. 35-167.

BUCHOWIECKI, Walther, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. III, Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Maria della Neve bis S. Susanna, Wien 1974.

BUDDENSIEG, Tilmann, „Raffaels Grab", in: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, hrsg. v. Tilmann BUDDENSIEG u. Matthias WINNER, Berlin 1968.

BUFFA, Sebastian (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, 34 (formerly volume 17, part 1), Italian Artists of the Sixteenth Century, New York 1982.

BUGGE, Ragne, „Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses condemning the cult of sacred images in art and literature", in: *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, Bd. VI, 1975, S. 127-139.

BULGARI, Costantino, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Teil 1: Rom, Bd. II, Rom 1959.

BURROUGHS, Charles, *From Sign to Design*, Cambridge/Mass., 1990.

BURY, Michael, *The Print in Italy*, London 2001.

BYAM SHAW, James, „A Note on Francesco Vanni", in: *Album amicorum J. G. Van Gelder*, hrsg. v. J. BRUYN, J. A. EMMENS, Den Haag 1973, S. 76-78.

DERS., *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Bd. I, Paris 1983.

CABIBBO, Sara, „Marcella romana, vedova nell'età della Controriforma", in: *Modelli di santità e modelli di comportamento*, hrsg. v. Giulia BARONE, Marina CAFFIERO u. Francesco SCORZA BARCELLONA, Turin 1994, S. 283-293.

CALENZIO, Generoso, *La vita e gli scritti del Cardinale Cesare Baronio*, Rom 1907.

CALVI, Felice (Hrsg.), *Famiglie notabili milanesi*, unter Mitarbeit von *idem*, Luigi Agostino CASATI, Damiano MUONI und Leopoldo PULLÈ, zweiter Band, Mailand 1881.

CAMPANELLI, Daniela, „Le arti negli *Annales*", in: *Baronio e l'arte*, hrsg. v. Romeo DE MAIO u. Luigi GULIA, Sora 1985, S. 385-407.

CAMPANINI, Graziano u. Antonio SAMARITANI (Hrsg.), *La Collegiata di Santa Maria Maggiore in Pieve di Cento*, Bologna 1999.

CANTALAMESSA, Giulio, Rezension des Artikels „La Sainte Cécile de Stéphane Maderne" v. Marcel REYMOND, in: *Archivio Storico dell'arte*, V, 1892, S. 200-201.

CAPECELATO, Alfonso, *La vita di S. Filippo Neri*, Bd. I, Rom, Tournay 1889.

CARAFFA, Filippo u. Antonio MASSONE, *Santa Cecilia martire romana: passione e culto*, Erstaufl. Rom 1983 [unveränd. Nachdr. Rom 1996].

CARAPELLI, Riccardo, *La perduta chiesa di Santa Cecilia in Firenze*, Florenz 1996.

CARERI, Giovanni, *Voli d'amore*, Bari 1991.

CÀSTANO, Luigi, *Gregorio XIV*, Turin 1957.

CERESA, Massimo, „Gaetani, Costantino", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. LI, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1998, S. 189-191.

CHAPPEL, Miles L. u. William Chandler KIRWIN, „A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII", in: *Storia dell'arte*, 21, 1974 (ersch. 1975), S. 119-170.

CICOGNARA, Leopoldo Graf, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 2., v. Autor korrig. Fassung, Bd. VI, Prato 1824.

CISTELLINI, Antonio, *San Filippo Neri*, Brescia 1989.

CLAUSSEN, Peter Cornelius, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter*, Bd. I, Stuttgart 2002.

COLLARETA, Marco, „Le *arti sorelle*. Teoria e pratica del *paragone*", in: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Bd. II, Mailand 1992, S. 569-580.

CORTESI BOSCO, FRANCESCA, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bd. I, Bergamo 1987.

COZZI, Gaetano, „Berinzaga, Isabella Cristina", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. IX, hrsg. v. Alberto M. GHISALBERTI, Rom 1967, S. 103-105.

CRAVERI, Piero, „Bozio, Tommaso", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XIII, hrsg. v. Alberto M. GHISALBERTI, Rom 1971, S. 568-571.

CROOK, John, *The Architectural Setting of the Cult of Saints in the Early Christian West c. 300-1200*, Oxford 2000.

CUTHBERT, Lawrence Anthony, *The Capuchins: a Contribution to the History of the Counter-Reformation*, New York 1929.

CZÈRE, Andrea, „New Drawings by Giovanni Baglione", in: *Master Drawings*, 36, 1998, S. 378-397.

DAVIDSON, Bernice F., „Pellegrino da Modena", in: *The Burlington Magazine*, 1970, Bd. CXII, Nr. 803, S. 78-86.

DE CARO, Gaspare, „Bartolomeo da Petroio, detto Brandano", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. VI, hrsg. v. Alberto M. GHISALBERTI, Rom 1964, S. 752-755.

DE CASTRIS, Pierluigi Leone, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Neapel 2001.

DE GREGORIO, Mario, „Guerra, Matteo", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. LX, hrsg. v. Mario CARAVALE, Rom 2003, S. 618-619.

DEL CORNO, Carlo, „Un avversario del Marino: Ferrante Carli", in: *Studi secenteschi*, XVI, 1975 (ersch. 1976), S. 69-155.

DEL GALLO, Elena, „Franciotti, Cesare", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. L, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1998, S. 159-160.

DE LUCA, Francesca, „La Cappella Salviati e gli altari laterali nella chiesa di San Marco a Firenze", in: *Altari e committenza*, hrsg. v. Cristina DE BENEDICTIS, Florenz 1996, S. 115-136.

DE MAIO, Romeo, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Neapel 1973.

DE MAIO, Romeo u. GULIA, Luigi (Hrsg.), *Baronio e l'arte: Atti del convegno internazionale di studi*, Sora 1985.

DE' ROSSI, Giovanni Battista, *La Roma sotterranea cristiana*, Bd. I, Rom 1864.

DELUMEAU, Jean, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Bd. I, Paris 1957.

DEMPSEY, Charles, „Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni di Giovan Pietro Bellori", in: *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, hrsg. v. Evelina BOREA u. Carlo GASPARRI, Rom 2000, S. 99-103.

DE VECCHI, Giovanni, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907.

DI AGRESTI, Guglielmo, „Agnese di Montepulciano", in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. I, hrsg. v. Filippo CARAFFA u. Giuseppe MORELLI, Rom 1961, Sp. 375-381.

DERS., „Antonino Pierozzi", in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. II, hrsg. v. Filippo CARAFFA u. Giuseppe MORELLI, Rom 1962, Sp. 88-104.

DI CASTRO, Alberto, „Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento", in: *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento*, Rom 1994, S. 7-155.

DITCHFIELD, Simon, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the Preservation of the Particular*, Cambridge 1995.

DERS., „An Early Christian School of Sanctity in Tridentine Rome", in: *Christianity and Community in the West. Essays for John Bossy*, hrsg. v. DEMS., Aldershot 2001, S. 183-205.

DI TEODORO, Francesco Paolo, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994.

DÖLGER, Franz Josef, *Sol salutis: Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, Münster 1920 [Nachdr. 1925].

DERS., *Antike und Christentum. Kultur- und religionsgeschichtliche Studien*, Bd. III, 2. Aufl. Münster 1975, S. 76-77.

DONATI, Agnese, *Stefano Maderno scultore 1576-1636*, Bellinzona 1945.

DONATI, Ugo, *Vagabondaggi. Contributi alla storiografia artistica ticinese*, Bellinzona 1939.

DORATI, Maria Cristina, „Gli scultori della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore", in: *Commentari*, 18, 1967, S. 231-260.

DREVES, Guido Maria (Hrsg.), *Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder des Mittelalters*, dritte Folge, Leipzig 1898.

DU CANGE, Carolo du Fresne Domino (Hrsg.), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, unveränd. Nachdr. d. Ausg. v. 1883-1887, Graz 1954.

DUCHESNE, Louis, „Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. XII. Vaticana", in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXXV, 1915, S. 3-13.

DUDDEN, F. Homes, *The Life and Times of Saint Ambrose*, Bde. I u. II, Oxford 1935.

ECONOMOPOULOS, Harula, „La reliquia svelata: Note su Baglione, Baronio e la *S. Cecilia* di Stefano Maderno", in: *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, hrsg. v. Stefania MACIOCE, Rom 2002, S. 215-223.

EHSES, Stephan (Hrsg.): *Concilii tridentini actorum pars sexta*, Freiburg i. Br. 1924.

FACINI, Maria, *Il pontificato di Gregorio XIV*, Rom 1911.

FALK, Tilman (Hrsg.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Band XV A, komp. v. Robert ZIJLMA, Amsterdam 1986.

FASANO GUARINI, Elena, „Albergati, Fabio", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. I, hrsg. v. Alberto M. GHISALBERTI, Rom 1960, S. 617-619.

GUARINI, Elena Fasano, „De' Medici, Ferdinando I", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XLVI, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1996, S. 258-278.

FELICE, Guglielmi „Gli Umiliati a Roma nel Monastero di Santa Cecilia", in: *L'Urbe*, LV, 1995, S. 15-24.

FERRARI, Oreste u. Serenita PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Rom 1999.

FIORANI, Luigi, „Monache e monasteri romani nell'età del quietismo", in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, Bd. I, 1977, S. 63-111.

FLACK, Michael Edwin, *Giambologna's Cappella di Sant'Antonio for the Salviati Family: an Ensemble of Architecture, Sculpture and Painting*, Ann Arbor 1986.

FLEMMING, Johanna, „Palme", in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. III, hrsg.v. Engelbert KIRSCHBAUM, Rom 1971, Sp. 364-365.

FORMICHETTI, Gianfranco, „Crogi, Passitea", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XXXI, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1985, S. 227-229.

FRAGNITO, Gigliola, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura* (*1471-1605*), Bologna 1997.

FRANCHINA, Letizia, „Del Turco, Flaminio", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XXXVIII, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1990, S. 321-323.

FREEDBERG, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

FREIBERG, Jack, *The Lateran and Clement VIII*, 2 Bde., Ann Arbor 1989.

DERS., *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge 1995.

FREMIOTTI, Pietro, *La Riforma Cattolica del secolo decimosesto e gli studi di Archeologia Cristiana*, Rome 1926.

FREY, Dagobert, „Der Realitätscharakter des Kunstwerkes", in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage* [o. Hrsg.], Dresden 1935, S. 30-67.

FRIEDLÄNDER, Max J., *Early Netherlandish Painting*, Bd. X: Lucas *van Leyden and Other Dutch Masters of His Time*, übers. v. Heinz NORDEN, Leiden 1973.

FROMMEL, Christoph Luitpold, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Bd. II Katalog, Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut in Rom), Tübingen 1973.

DERS., „Raffaello e la sua carriera architettonica", in: *Raffaello architetto*, hrsg. v. DEMS., Stefano RAY u. Manfredo TAFURI, Mailand 1984, S. 13-46.

DERS., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Mailand 2003.

FRUHAN, Catherine Elna, *Trends in Roman Sculpture circa 1600*, Ann Arbor, Michigan 1987.

DIES., „Targone, Pompeo", in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane TURNER, Bd. XXX, London 1996, S. 344-345.

FRUTAZ, Amato Pietro, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese*, 6. Aufl. d. Erstausg. v. 1960, Rom 2001.

GALLAGHER, Kate, „An expression of piety: the last will of Cardinal Paolo Emilio Sfondrato (1561- 1618)", in: *Papers of the British School at Rome*, LXVII, 1999, S. 303-321.

GAMRATH, Helge, *Roma sancta renovata. Studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del secolo XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585- 1590)*, Rom 1987.

GARCÍA, Miguel Herrero, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid 1943.

GASQUET, Francis Aidan Kardinal, *A History of the Venerable English College*, London 1920.

GAUTIER, Paul, „Un sermon inédit de Michel Psellos sur la Crucifixion", in: *Revue des Études Byzantines*, 49, 1991, S. 5–66.

GENTILI, Augusto (u. Mitarb. v. Marco LATTANZI u. Flavia POLIGNANO), *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503/12*, Rom 1985.

GHIRARDI, Angela, „Fiorini, Gabriele", in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. XL, München-Leipzig 2004, S. 236-237.

DIES., „Passarotti [Passerotti], Bartolomeo", in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane TURNER, Bd. XXIV, London 1996, S. 232-234.

GIOVENALE, Giovanni Battista, „I sarcofagi dei SS. Martiri", in: *Cosmos catholicus*, anno IV, Nr. 20-21, November 1902, S. 662-669.

DERS., „Ricerche architettoniche nella basilica", in: *Cosmos catholicus*, anno IV, Nr. 20-21, November 1902, S. 648-661.

DERS., „Rinnovamenti e restauri in S. Cecilia", in: *Cosmos catholicus,* anno IV, n. 20-21, November 1902, S. 672.

GIULIANI, Marzia, „Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo", in: *Bollettino storico cremonese*, neue Serie, IV, 1997, S. 157-198.

GNANN, Achim, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen*, München 1997.

GÖTTLER, Christine, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation*, Mainz 1996.

GOTOR, Miguel, *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa, Studi XVI, Florenz 2002.

GRABAR, André, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II, Paris 1947.

GRAF, Dieter (Hrsg.), *Meisterzeichnungen aus der Sammlung Lambert Krahe*, Düsseldorf 1969.

GRAMACCINI, Norberto, *Alfonso Lombardi*, Frankfurt a. M. 1980.

GRIMALDI, Floriano (Hrsg.), *Felix civitas lauretana*, Loreto 1981.

DERS. (Hrsg.), *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto 1993.

DERS., *Il libro lauretano, secoli XV- XVIII*, Loreto 1994.

DERS., „L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. Prototipi iconografici", in: *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, hrsg. v. Floriano GRIMALDI u. Katy SORDI, Loreto 1995, S. 15-30.

DERS., M. Paola MARIANO u. Katy SORDI, *La Madonna di Loreto nelle Marche. Immagini devote e liturgiche*, Camerano 1998.

DERS., *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV- XVIII*, Loreto 2001.

GRONAU, Georg, *Documenti artistici urbinati*, Florenz 1936.

GUÉRANGER, Prosper, *Explications sur les corps des saints martyrs extraits des catacombes de Rome*, Angers 1839.

DERS., *Histoire de Sainte Cécile vierge romaine et martyre*, Paris 1849.

GUERRIERI BORSOI, Maria Barbara, „Santa Susanna, Cappella Perretti (di San Lorenzo)", in: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, hrsg. v. Maria Luisa MADONNA, Rom 1993, S. 279-283.

DIES., *Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri*, Rom 2000.

GÜTHLEIN, Klaus, „Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. 1. Folge", in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVIII, 1979, S. 173-246.

GUGLIELMI, Carla, „Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione", in: *Bollettino d'arte*, XXXIX, 1954, S. 311-326.

HADELN, Detlev Freiherr von (Hrsg.), *Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen*, 33, 1912, S. 163-171.

HAMBURGER, Jeffrey F., „Seeing and Believing: the Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion", in: *Imagination und Wirklichkeit*, hrsg. v. Klaus KRÜGER u. Alessandro NOVA, Mainz 2000, S. 47-69.

HEFELE, Gabriel (Hrsg.), *Sancta Caecilia. Ein Bild aus dem Frankfurter Dom*, Limburg a. d. Lahn 1995.

HEIDEMAN, Johanna, „St. Catherina of Siena's life and thought. A fresco cycle by Giovanni de' Vecchi in the Rosary Chapel of Santa Maria sopra Minerva in Rome", in: *Arte Cristiana*, 735, 1989, LXXVII, S. 451-464.

DIES., „Giovanni de' Vecchi's Fresco Cycle and its commissioners in the Rosary Chapel in Santa Maria sopra Minerva in Rome", in: *The Power of Imagery. Essays on Rome, Italy & Imagination*, hrsg. v. Peter VAN KESSEL, Rom 1992, S. 149-162.

HEIMBÜRGER RAVALLI, Minna, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Florenz 1977.

HELLWIG, Karin, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Ars iberica, Bd. III, Frankfurt a. M. 1996.

HENDRIKS, Carla, *Northern Landscapes on Roman Walls*, Florenz 2003.

HERKLOTZ, Ingo, „Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom", in: *Baronio e l'arte*, hrsg. v. Romeo DE MAIO u. Luigi GULIA, Sora 1985, S. 21-74.

DERS., *'Sepulcra' e 'monumenta' del medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Rom 1990.

HERMANIN, Federico, „Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere", in: *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V, 1902, S. 61-115.

HERMANN-FIORE, Kristina, „Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus", in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVIII, 1979, S. 35-112.

HERZ, Alexandra, „Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de' Appia", in: *The Art Bulletin*, Dezember 1988, Bd. LXX, Nr. 4, S. 590-620.

DIES., „Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context", in: *Storia dell'arte*, LXII, 1988, S. 53-70.

HIBBARD, Howard, „Notes on Reni's Chronology", in: *The Burlington Magazine*, CVII, 1965, S. 502-510.

DERS., *Carlo Maderno and Roman Architecture: 1580-1630*, London 1971.

DERS., *Caravaggio*, London 1983.

HIERARCHIA CATHOLICA medii aevi sive summorum pontificium S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita , hrsg. v. Wilhelm van GULIK, Konrad EUBEL, Patrick GAUCHAT u. Remigius RITZLER, Bde. III, IV, V, Münster 1923 u. 1935, Padua 1952.

HIRST, Michael, „The Marble *Pietà*", in: *The Young Michelangelo. The Artist in Rome 1496-1501*, hrsg. v. DEMS. u. Jill DUNKERTON, London 1994, S. 47-55.

HOCHMANN, Michael (Hrsg.), *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti die Ferdinando de' Medici*, Rom 1999.

HOEPS, Reinhard, *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive*, Paderborn 1999.

HOLLSTEIN, Friedrich W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Bd. VII, Amsterdam o. J.

HOLST, Niels von, „Die Cäcilienstatue des Maderna, ihre Entstehung und ihre antiken Vorbilder", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. IV, 1935, S. 35-46.

HUBALA, Erich, „Roma sotterranea barocca", in: *Das Münster*, Bd. XVIII, 1965, Nr. 5/6, S. 157-170.

HÜFFER, Georg, *Loreto. Eine geschichtskritische Untersuchung der Frage des Heiligen Hauses*, Bd. II, Münster 1921.

HÜNEMÖRDER, Christian, „Phoinix-Dattelpalme", in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. IX, hrsg. v. Hubert CANCIK u. Helmuth SCHNEIDER, Stuttgart 2000, Sp. 938-939.

HUIZINGA, Johan, *Herbst des Mittelalters*, hrsg. v. Kurt KÖSTER, niederländische Erstausgabe 1919, Stuttgart 1965.

IMORDE, Joseph, *Präsenz und Repräsentanz*, Emsdetten u. Berlin 1997.

DERS., „Vias tuas Domine. Eucharistische Identifikation bei Clemens VIII.", unveröffentl. Manuskript.

JONES, Pamela M., „Two newly-discovered hermit landscapes by Paul Bril", in: *The Burlington Magazine*, CXXX, 1018, January 1988, S. 32-34.

DIES., *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Cambridge 1993.

KARWACKA Codini, Ewa und SBRILLI, Milletta, *Il quaderno della fabbrica della cappella di Sant'Antonino in San Marco a Firenze. Manoscritto sulla costruzione di un'opera del Giambologna*, Pisa 1996.

KATHKE, Petra, „Cavalieri, Dionisio di", in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. XVII, München u. Leipzig 1997, S. 361.

KENT, John P. C., *Roman Coins*, London 1978.

KÖRTE, Werner, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935.

KRAUTHEIMER, Richard, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, Bd. I, Vatikanstadt 1937.

DERS., „A Christian Triumph in 1597", in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, hrsg. v. Douglas FRASER, Howard HIBBARD & Milton LEWINE, London 1967, S. 174-178.

KRÜGER, Klaus, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München 2001.

KUHN-FORTE, Brigitte, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, begr. v. Walther BUCHOWIECKI, Bd. IV, Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia – Die Kirchen von Trastevere, Wien 1997.

KUMMER, Stefan, „Doceant Episcopi: Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. LVI, 1993, S. 508-533.

LA BARBERA, Simonetta, *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria 1997.

LADERCHI, Giacomo, *S.*[*anctae*] *Caeciliae virg.*[*inis*] *et mart.*[*yris*] *acta*, Bd. II, Rom 1723.

La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte, [o. Hrsg.], Mailand 1995.

LA SALVIA, Vasco, „Bono, Giovanni", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. LV, hrsg. v. Mario CARAVALE, Rom 2000, S. 512-514.

LAUER, Philippe, *Le palais de Latran. Étude historique et archéologique*, Paris 1911.

LAURAIN-PORTEMER, Madelaine, „Absolutisme et népotisme. La surintendance de l'état ecclesiastique", in: *Bibliothèque de l'Ecole de Chartes*, 131/132, 1973, S. 487- 568.

LAVIN, Irving, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 Bde., New York 1980.

LECCHINI GIOVANNONI, Simona, *Alessandro Allori*, Turin 1991.

LEGNER, Anton, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

LEGRAND, Catherine, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, Paris 1994.

LENTES, Thomas, „Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses", in: *Imagination und Wirklichkeit*, hrsg. v. Klaus KRÜGER u. Alessandro NOVA, Mainz 2000, S. 21-46.

LEUSCHNER, Eckhard, „Tempesta at the Capitoline", in: *The Burlington Magazine*, 141, 1999, S. 618-621.

DERS., *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.

LEVI D'ANCONA, Mirella: *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977.

LOEVINSON, Ermanno, „Documenti del monastero di Santa Cecilia in Trastevere", in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, IL, 1926, S. 355-404.

LONGO, Bartolo, *La vergine romana S.*[*anta*] *Cecilia*, 6., erw. und korrig. Aufl., Valle di Pompei 1920.

LOTZ, Wolfgang, „Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento", in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII, 1955, S. 7-99.

LUZIO, Alessandro, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Mailand 1913.

MADONNA, Maria Luisa (Hrsg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993.

MÂLE, Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932.

MARINI, Maurizio, *Caravaggio pictor praestantissimus*, Rom 2001.

MARTINELLI, Valentino, „L'Amor divino 'tutto ignudo' di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco", in: *Arte Antica e Moderna*, 5, 1959, S. 82-96.

MASETTI ZANNINI, Gian Ludovico, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, Rom 1980.

MATTHIAE, Guglielmo, *San Cesareo de' Appia*, Rom 1955.

MAYER, Anton L[...]., „Die heilbringende Schau in Sitte und Kult", in: *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kultes. Dem hochehrwürdigsten Herrn Abte von Maria Laach Ildefons Herwegen zum silbernen Amtsjubiläum*, hrsg. v. Odo CASEL, Münster 1938, S. 234-262.

MCLYNN, Neil, *Ambrose of Milan: Church and Court in a Christian Capital*, Berkeley 1994.

MELI, Bernardo, „Interventi di risanamento, consolidamento e restauro", in: *Tre interventi di restauro*, [o. Hrsg.], Rom 1981, S. 79-90.

MERLO, Johann Jacob, *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*, neu bearb. u. hrsg. v. Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, unt. Mitwirk. v. Hermann KEUSSEN, Düsseldorf 1895.

MIDDELDORF, Ulrich, „In the wake of Guglielmo della Porta", in: *The Connoisseur*, Februar 1977, S. 75-84.

MINUCCI, Isidoro, „Aspetti inediti di storia tratti dai regesti d'archivio", in: *San Michele in Bosco*, hrsg. v. Renzo RENZI, Bologna 1971, S. 169-196.

MISCHIATI, Oscar, „Banchieri, Adriano", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. V, hrsg. v. Alberto M. GHISALBERTI, Rom 1963, S. 649-654.

MONSSEN, Leif Holm, „The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo", in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Bd. II, 1982, S. 175-318.

DERS., „The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo. Part two", in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Bd. III, 1983, S. 11-106.

MONTAGU, Jennifer, *Alessandro Algardi*, 2 Bde., New Haven 1985.

MONTANARI, Tomaso, „Una nuova fonte per l'invenzione del corpo di santa Cecilia: Testimoni oculari, immagini e dubbi", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. XXXII, 2005, S. 149-165.

MORESCHINI, Benedetta, „Circignani, Nicolò", in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. XIX, München u. Leipzig 1998, S. 277-278.

MORO, Giovanni, *Di S.*[*ant'*]*Antonino in relazione alla riforma cattolica nel secolo XV*, Florenz 1899.

MOROLLI, Gabriele, „Santa Cecilia in Trastevere: gli interventi di restauro", in: *Restauri a Roma*, hrsg. v. Luciano TUBELLO, Rom 1988, S. 15-74.

MORRESI, Manuela, *Jacopo Sansovino*, Mailand 2000.

MOSSAKOWSKI, Stanislaw, „Il significato della Santa Cecilia di Raffaello", in: *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, hrsg. v. Andrea EMILIANI, Bologna 1983, S. 49-79.

MUÑOZ, Antonio, „Stefano Maderno. Contributo allo studio della scultura barocca prima del Bernini", in: *Atti e memorie della R.*[*eal*] *Accademia di S.*[*an*] *Luca. Annuario*, 1913-1914, III, 1915, S. 1-23.

NARDI, Franco Daniele, „Matteo Guerra e la Congregazione dei Sacri Chiodi (secc. XVI-XVII). Aspetti della religiosità senese nell'età della Controriforma", in: *Bullettino senese di storia patria*, XCI, 1984, S. 12-148.

NAVA CELLINI, Antonia, „Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni in Santa Cecilia in Trastevere", in: *Paragone*, XX, 227, 1969, S. 18-41.

NAZ, Raoul, „Relique", in: *Dictionnaire de droit canonique*, VII, hrsg. v. DEMS., Paris 1965, S. 570-574.

NIE, Giselle de, *Views from a Many-windowed Tower. Studies of Imagination in the Works of Gregory of Tours*, Amsterdam 1987.

NILGEN, Ursula, „Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie", in: *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, hrsg. v. Nicolas BOCK, Sible DE BLAAUW, Christoph Luitpold FROMMEL u. Herbert KESSLER, München 2000, S. 75-89.

NISSMAN, Joan Lee, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638. A Tuscan Painter in Florence and Rome*, Ann Arbor 1979.

NOACK, Friedrich, „Scalvati, Antonio", in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, hrsg. v. Hans VOLLMER, XXIX, Leipzig 1935, S. 522.

OHLY, Friedrich, *Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik*, Baden-Baden 1989.

ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus, „Un viaggio di Clemente VIII nel Viterbese", in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, XXXVI, 1913, S. 113-145.

DERS., *Rome onder Clemens VIII (Aldobrandini): 1592- 1605*, s-Gravenhage 1920.

ORIENTI, Sandra, „Antonino Pierozzi", in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. II, hrsg. v. Filippo CARAFFA und Giuseppe MORELLI, Rom 1962, Sp. 104-105.

ORLANDI, Stefano, *S. Antonino*, Florenz 1959.

OSBORNE, John u. CLARIDGE, Amanda (Hrsg.), *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, serie A (Antiquities & Architecture), Teil II, Bd. I (Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches), London 1996.

OSTROW, Steven F., *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996.

DERS., „La decorazione architettonica", in: *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, hrsg. v. Antonio PINELLI, Aufsatzband, Modena 2000, S. 241-251.

PAATZ, Walter u. Elisabeth, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1940.

PACCHIERINI, Domenico, „La comunità delle monache cistercensi di Santa Susanna", in: *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, hrsg. v. Anna Maria AFFANNI, Marina COGOTTI u. Rossella VODRET, Rom 1993, S. 94-98.

PAGANO, Sergio, „Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI- XIX. Repertorio delle fonti", in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, IV, 1980, S. 317-464.

PALAZZI, Giovanni, *Fasti cardinalium omnium*, Bd. III, Venedig 1703.

PALMERIO, Giancarlo u. Gabriella VILLETTI, *Storia edilizia di Santa Maria sopra Minerva a Roma 1275-1870*, Rom 1989.

PANOFSKY, Erwin, „Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, S. 261-308.

PANOFSKY, Gerda, „Tommaso della Porta's 'Castles in the Air'", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVI, 1993, S. 119-167.

PARIBENI, Roberto, „Quando l'artista è ispirato", in: *Fede e arte*, II, Januar 1954, S. 25.

PARISCIANI, Gustavo, „Tomba di San Francesco: l'incidente del 1607", in: *Miscellanea francescana*, 78, 1978, S. 192-213.

PARISE, Nicola, „Bosio, Antonio", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XIII, hrsg. v. Alberto GHISALBERTI, Rom 1971, S. 257-259.

PARKER, Karl Theodore, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. II, Oxford 1956.

PARTSCH, Susanna, „Bassi, Meo“, in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. VII, München u. Leipzig 1993, S. 407.

PASTOR, Ludwig Fr. v., *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius' II.*, (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. I), Freiburg i. Br. 1885 [7., unv. Aufl. ebd. 1924].

DERS., *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Gregor XIII.* (*1572-1585*) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. IX), Freiburg i. Br. 1923 [11., unv. Aufl. ebd. 1958].

DERS., *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Sixtus V., Urban VII., Gregor XIV. und Innozenz IX.* (*1585-1591*) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. X), Freiburg i. Br. 1926 [9., unv. Aufl. ebd. 1958].

DERS., *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Klemens VIII.* (*1592-1605*) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. XI), Freiburg i. Br. 1927 [9., unv. Aufl. ebd. 1959].

DERS., *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. Leo XI. und Paul V.* (*1605-1621*) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. XII), Freiburg i. Br. 1927 [9., unv. Aufl. ebd. 1959].

DERS., *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. Gregor XV.* (*1621-1623*) *und Urban VIII.* (*1623-1644*) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. XIII), Freiburg i. Br. 1928/29 [9., unv. Aufl. ebd. 1959/60].

DERS., *Geschichte der Päpste im im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus, von der Wahl Innozenz' X. bis zum Tode Innozenz' XII.* (*1644 - 1700*) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, bearb. v. DEMS., Bd. XIV), Freiburg i. Br. 1930 [9., unv. Aufl. ebd. 1959/60].

PECCHIAI, Pio, *Il Gesù di Roma*, Rom 1952.

PELICELLI, Nestore, „Fabrizi da Parma, Andrea“, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XI, hrsg. v. Ulrich THIEME, Leipzig 1915, S. 174.

PEPPER, David Jonathan Stephen, „Baglione, Vanni and Cardinal Sfondrato“, in: *Paragone*, Bd. XVIII, 1967, 211, S. 69-74.

DERS., *Guido Reni's Activity in Rome and Bologna, 1595-1614*, Ann Arbor 1969.

DERS., *Guido Reni*, Oxford 1984.

PEREGO, Luigi M., *Guida illustrata di Monte Oliveto Maggiore*, Monteoliveto Maggiore 1903.

PERGOLA, Paola della, *Galleria Borghese. I dipinti*, Bd. II, Rom 1959.

PETRAROIA, Pietro, „La scultura tardomanieristica a Roma", *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, hrsg. v. Maria Luisa Madonna, Rom 1993, S. 371-381.

Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner. Herkunft und Nachfolge, [o. Hrsg.], Berlin 1975.

Pietrangeli, Carlo, „La Pinacoteca Vaticana di Pio VI", in: *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, III, 1982, S. 143-200.

Pilar Dávila Fernández, María del: *Los sermones y el arte*, Valladolid 1980.

Pincherle, Alberto, „Baronio, Cesare", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. VI, hrsg. v. Alberto Ghisalberti, Rom 1964, S. 470-478.

Pirri, Pietro, „Alagona, Pietro", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. I, hrsg. v. Alberto M. Ghisalberti, Rom 1960, S. 560.

Pisaniello, Carla, „Il significato storico del patrimonio artistico negli *Annales*", in: *Baronio e l'arte*, hrsg. v. Romeo De Maio u. Luigi Gulia, Sora 1985, S. 331-380.

Pizzorusso, Giovanni, „Innocenzo IX", in: *Enciclopedia dei Papi*, hrsg. v. Massimo Bray, 3 Bde., Rom 2000, Bd. III, S. 247.

Ponsiglione, Armanda M. und Alghisi, Marina M., „I sermoni di S. Alessandro Sauli raccolti dall'angelica Paola Francesca Sfondrati", *Barnabiti Studi*, 9, 1992, S. 7-94.

Polman, Pontianus, *L'élément historique dans la controverse religieuse du XVIe siècle*, Gembloux 1932.

Polonyi, Andrea, „Römische Katakombenheilige – Signa authentischer Tradition", in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Bd. LXXXIX, 1994, S. 245-259.

Pressouyre, Sylvia, *Nicolas Cordier: Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 Bde., Paris 1984.

Previtali, Giovanni, „Le prime interpretazioni figurate dai ‚Primitivi'", in: *Paragone*, 121, 1960, S. 15-23.

Prodi, Paolo, „Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica", in: *Archivio italiano per la storia della pietà*, IV, 1962, S. 121-212.

Pulvermacher, Lotte, „Overadt, Peter", in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Hans Vollmer, begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, Bd. XXVI, Leipzig 1932, S. 103-104.

Rabikauskas, Paulius, „Pasquale I", in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. X, hrsg. v. Filippo Caraffa, Rom 1968, Sp. 356.

Raspe, Martin, *Das Architektursystem Borrominis*, München 1994.

Reinhard, Wolfgang, *Papstfinanz und Nepotismus unter Paul V. (1605- 1621)*, Bd. I, Stuttgart 1974.

Reymond, Marcel, „La Sainte Cécile de Stéphane Maderne", in: *Gazette des Beaux-Arts*, VII, 1892, S. 37-42.

Rice, Louise, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's*, Cambridge 1997.

Riedl, Peter Anselm, „A Few Drawings by Francesco Vanni", in: *The Connoisseur*, 589, November 1960, S. 167-169.

Ders., „Francesco Vannis *Glorie des heiligen Torpetes*", in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, XVIII. Jahrgang, 1960, S. 301-306.

DERS., *Disegni dei barocceschi senesi*, Florenz 1976.

DERS., „Zu Francesco Vannis Tätigkeit für römische Auftraggeber", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. XXII, 1978, S. 313-354.

DERS., „Francesco Vanni als Zeichner", in*: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, dritte Folge, XXX, 1979, S. 81-106.

DERS. u. SEIDEL, Max (Hrsg.), *Die Kirchen von Siena*, Band 2. 1. 2, München 1992.

ROBERTSON, Clare, *'Il Gran Cardinale': Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven und London 1992.

RÖTTGEN, Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002.

ROMANELLO, Marina, „Duglioli dall'Olio, Elena", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XLI, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1992, S. 799-802.

ROMANO, Serena, „Alcuni fatti e qualche ipotesi su Santa Cecilia in Trastevere", in: *Arte medievale*, Serie 2, 2. 1988, Nr. 1, S. 105-120.

ROSCI, Marco, *Il Cerano*, Mailand 2000.

ROVERSI, Giancarlo, *San Michele in Bosco*, hrsg. v. Renzo RENZI, Bologna 1971.

RZEPIŃSKA, Maria, „Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background", in: *Artibus et historiae*, 13, 1986, S. 91-112.

SALA, Antonio, *Biografia di San Carlo Borromeo*, erg. v. Aristide SALA, Mailand 1858.

SALMINA-HASKELL, Larissa, „A Sheet of Studies by Francesco Vanni", in: *Bulletin. Museums of Art and Archeology. The University of Michigan*, V, 1982-83, S. 29-33.

„San Carlo Borromeo alla Santa Casa di Loreto", [o. Nennung des Autors], in: *La Scuola cattolica*, 1910, 37, S. 295-298.

SANFILIPPO, Matteo, „Doria, Giannettino", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XLI, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1992, S. 345-348.

DERS., „Leone XI", in: *Enciclopedia dei Papi*, hrsg. v. Massimo BRAY, Bd. III, Rom 2000, S. 269-277.

SANI, Bernardina, „Il Cinquecento e il Seicento", in: CHELAZZI DINI, Giulietta, Alessandro ANGELINI u. DIES., *Pittura Senese*, Mailand 1997, S. 323-459.

SANTI, Bruno, „Francesco Vanni (1563-1610)", *L'arte a Siena sotto i Medici*, hrsg. v. Fiorella Sricchia SANTORO, Rom 1980, S. 120-142.

SCALA, Mirella, „Aspetti teorici della committenza negli *Annales ecclesiastici* di Cesare Baronio", in: *Baronio e l'arte*, hrsg. v. Romeo DE MAIO u. Luigi GULIA, Sora 1985, S. 261-287.

SCARPINI, Modesto, *I monaci benedettini di Monte Oliveto*, San Salvatore Monferrato 1952.

SCAVIZZI, Giuseppe, *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici* (*1500- 1550*), Reggio Calabria 1982.

DERS., *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York 1992.

SCHMIDT, Peter, *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker: zur Funktion eines römischen Ausländerseminars (1552- 1914)*, Tübingen 1994.

SCHÜTZE, Sebastian, „San Sebastiano", in: *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Anna COLIVA u. DEMS., Rom 1998, S.78-95.

SCHULZ, Winfried, „Heiligsprechung", in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. IV, hrsg. v. Walter KASPER, Freiburg i. Br. 1995, Spalten 1328-1331.

SCHWAGER, Klaus, „Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V.", in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX, 1983, S. 241-312.

SCHWEDES, Kerstin, *Historia in statua. Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva zu Rom*, Frankfurt a. M. 1998.

SCHWEDT, Herman H., „Die heilige Caecilia und Kardinal Paolo Sfondrati", in: *Sancta Caecilia. Ein Bild aus dem Frankfurter Dom*, hrsg. v. Gabriel HEFELE, Limburg a. d. Lahn 1995, S. 29-42.

DERS., „Sfondrato, Paolo Emilio", in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XIV, Herzberg 1998, Sp. 1475-1478.

SETTIS, Salvatore u. Donatella TORACCA (Hrsg.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998.

SIEBENHÜNER, Herbert, „Umrisse der Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547-1606)", in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, hrsg. v. Karl OETTINGER u. Mohammed RASSEM, München 1962, S. 229-320.

SIGNOROTTO, Gianvittorio, „Cercatori di reliquie", in: *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XXI, n. 3, 1985, S. 383-418.

SINIGALLIESI, Daniela u. Marco SARTI: „Il compianto di A. Lombardi e i dipinti di G. B. Cremonini", in: *Strenna storica bolognese*, XLV, 1995, S. 48-56.

SMITH O'NEIL, Maryvelma, „Stefano Maderno's 'Saint Cecilia': a Seventeenth Century Roman Sculpture Remeasured", in: *Antologia di Belle Arti*, nuova serie, 1985, Nr. 25/26, S. 9-21.

DIES., *Giovanni Baglione, Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.

SNOEK, Godefridus, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: a Process of Mutual Interaction*, Leiden 1995.

SOLINAS, Francesco, „Ferrante Carlo, Simon Vouet et Cassiano dal Pozzo. Notes et documents inédits sur la période romaine", in: *Simon Vouet. Actes du colloque international*, hrsg. v. Stéphane LOIRE, Paris 1992, S. 135-147.

SOMMER, Frank, „The Iconography of Action: Bernini's *Ludovica Albertoni*", in: *The Art Quarterly,* XXXIII, 1, 1970, S. 30-38.

SOMMERVOGEL, Carlos: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première partie: Bibliographie par les pères Augustin et Aloys De Backer; seconde partie: Histoire par le père Carayon*, Bd. VII, Brüssel 1896.

SPEAR, Richard E.: *Domenichino*, New Haven u. London 1982.

SPERANDIO, Antonio, „Il pavimento“, in: *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, hrsg. v. Antonio PINELLI, Aufsatzband, Modena 2000, S. 375-380.

STEINEMANN, Holger, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582)*, Studien zur Kunstgeschichte 164, Hildesheim, Zürich u. New York 2006.

TIBERIA, Vitaliano, *Giacomo della Porta. Un architetto tra manierismo e barocco*, Rom 1974.

TINAGLI, Giuseppe (Hrsg.), *Santa Caterina da Siena nel racconto del suo confessore il beato Raimondo da Capua*, Siena 1939.

TOESCA, Ilaria, „La cassa argentea delle reliquie di Santa Cecilia”, in: *Paragone*, 223, 1968, S. 71-74.

TREFFERS, Bert, „*In agris itinerans*: L'esempio della Madonna di Loreto del Caravaggio“, in: *Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Band LV, 1996, S. 274-292.

TUCCI, Ugo, „Buoninsegni, Tommaso”, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XV, hrsg. v. Alberto GHISALBERTI, Rom 1972, S. 261-264.

URLICHS, Ludwig, „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolfs II.“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, V, 1870, S. 47-53.

„Vecchi, Giovanni (Liso) de'”, [ohne Nennung des Autors], in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane TURNER, Bd. XXXII, London 1996, S. 101-102.

VENDITELI, Marco, *S. Angelo in Plaiule. Storia di un monastero olivetano a Tivoli (1360-1811)*, Rom 1984.

VENTURI, Adolfo, *La Regia Galleria Estense*, Modena 1882 [Nachdr. Modena 1989].

VERDON, Timothy, „Le origini dell'altare barocco e la Contro-Riforma a Firenze”, in: *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, hrsg. v. Cristina DE BENEDICTIS, Florenz 1996, S. 19-28.

VIATTE, Françoise, *Dessins toscans 1560-1640*, *Inventaire général des dessins italiens*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris 1988.

VISCOGLIOSI, Alessandro, „Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza del Palazzo dell'Isola“, in: *Baronio e l'arte*, hrsg. v. Romeo DE MAIO u. Luigi GULIA, Sora 1985, S. 551-568.

VODRET, Rossella, „La decorazione interna”, in: *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, hrsg. v. Anna Maria AFFANNI, Marina COGOTTI u. Rossella VODRET, Rom 1993, S. 28-48.

VOELKER, Evelyn Carole, *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supelectilis ecclesiasticae, 1577. A translation with commentary and analysis*, Ann Arbor 1977.

VOLPE, Laura, „Florimi, Matteo“, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XLVIII, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1997, S. 348-349.

VOSS, Hermann, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, zwei Bände, Berlin 1920.

VOSSILLA, Francesco, „Da scalpellino a cavaliere: l'altare-sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata", in: *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, hrsg. v. Cristina DE BENEDICTIS, Florenz 1996, S. 69-80.

DERS., „L'Altar Maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli", in: *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, hrsg. v. Cristina DE BENEDICTIS, Florenz 1996, S. 36-67.

WAETZOLDT, Stephan, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964.

WAUTERS, Alphonse, „Le Mire, Aubert", in: *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, Bd. XIV, hrsg. v. DEMS., Brüssel 1897, Sp. 883-884.

WEBER, Christoph, *Legati e governatori dello Stato pontificio*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Sussidi 7, Rom 1994.

DEMS. (bearbeitet von), *Genealogien zur Papstgeschichte*, unter Mitwirkung von Michael BECKER, Päpste und Papsttum 29, sechs Bände, Stuttgart 1999-2002.

WEGNER, Susan: „Further Notes on Francesco Vanni's Works for Roman Patrons", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in* Florenz, XXIII, 1979, S. 313-324.

WESTFEHLING, Uwe (Hrsg.), *Disegno*, Köln 1993.

WILKEN, Robert Louis, *The Land Called Holy: Palestine in Christian History and Thought*, New Haven 1992.

WIMBÖCK, Gabriele, *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Studien zur christlichen Kunst 3, Regensburg 2002.

WISCHMEYER, Wolfgang, „Die Entstehung der christlichen Archäologie im Rom der Gegenreformation", in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Bd. LXXXIX, 1978, vierte Folge, XXVII, S. 136-149.

WISSKIRCHEN, Rotraut, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom*, Münster 1990.

WITCOMBE, Christopher L. C. E., „Passeri, Bernardino", in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane TURNER, Bd. XXIV, London 1996, S. 239.

WITTKOWER, Rudolf, „Ein Werk des Stefano Maderno in Dresden", in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 62, 1928/29, S. 26-28.

DERS., *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, i. d. Anm. rev. ed., hrsg. v. Joseph CONNORS u. Jennifer MONTAGU, New Haven u. London 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, 4., v. Hans ROSE bearb. u. komment. Aufl., München 1926.

WOLF, Gerhard, „Caecilia, Agnes, Gregor und Maria: Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600", in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 1.1997, 3/4, Aspekte der Gegenreformation, hrsg. v. Victoria von FLEMMING, S. 750-795.

WOLLESEN-WISCH, Barbara Leslie, *The Archiconfraternita del Gonfalone and its Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values*, Ann Arbor 1985.

WREDE, Henning, *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, Trierer Winckelmannsprogramme, hrsg. v. Günter GRIMM, Heft 4, 1982, Mainz 1983.

ZAHLTEN, Johannes, „Beobachtungen zur Mittelalter-Rezeption in der Ausstattung römischer Kirchen nach dem Tridentinum", in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposion*, hrsg. v. Peter WAPNEWSKI, Stuttgart 1986, S. 80-104.

ZANOTTI, Angelo, „L'originaria collocazione del *Compianto* di Alfonso Lombardi", in: *Strenna storica bolognese*, XLV, 1995, S. 57-63.

ZAPPERI, Roberto, „Farnese, Odoardo", in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. XLV, hrsg. v. Fiorella BARTOCCINI u. Mario CARAVALE, Rom 1995, S. 112-116.

ZARRI, Gabriella, „L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)", in: *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983, S. 83-118.

ZEN, Stefano, „Civiltà cristiana e committenza eroica", in: *Baronio e l'arte*, hrsg. v. Romeo DE MAIO u. Luigi GULIA, Sora 1985, S. 289-327.

ZERI, Federico, „'Antico' e 'moderno' nel tardo Cinquecento: Una tela nella Pinacoteca di Monza", in: *Paragone*, 411, Mai 1984, S. 10-14.

ZUCCARI, Alessandro, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Turin 1984.

DERS., „Cesare Baronio, le immagini, gli artisti", in: *La regola e la fama*, Mailand 1995, S. 80-97.

DERS., „Caravaggio, sus comitentes y el culto lauretano", in: *Caravaggio*, hrsg. v. Claudio STRINATI u. Rosella VODRET, Madrid 1999, S. 63-73.

ZUCCHI, Alberto, *Roma domenicana. Note storiche*, Bd. I, Florenz 1938.

ZUCCHINI, Guido, „San Michele in Bosco di Bologna", in: *L'Archiginnasio*, XXXVIII, 1-6, 1943, S. 18-70.

Register*

Abundantius (Märtyrer) 120
Abundius (Märtyrer) 120
Achilleus (Märtyrer) 77, 448
Acquaviva d'Aragona, Francesco 438n81
Acquaviva d'Aragona, Isabella 398
Acquaviva d'Aragona, Rodolfo 398
Acquaviva d'Aragona, Troiano 398
Acquaviva d'Aragona der Ältere, Ottavio 101
Agathe, (Märtyrerin) 90, 137, 149, 150
Ägidius 169
Agnes Segni von Montepulciano **272-275**, 290
Agnes von Rom (Märtyrerin) 75, 90, 95-96, 129, 131, 144, 149, 168, 342, 388, 432
  Aneignung Körperreliquien durch Sfondrato 104, 373
  Gemälde in Ringkrypta Santa Cecilia 96, 343
  Holzrelief 103
  Körperfund, Aufbahrung und Neubestattung 99, 101, 102, 104, 432
  Sarkophag 104, 149, 333
  Statue 97, 99, 101, 337
  Siehe auch Sant'Agnese fuori le mura Basilika
Agricola (Märtyrer) 381
Ala, Giovanni Pietro 27
Alagona, Pietro 67-68
Albani, Francesco 243n141
Albergati, Fabio 155-156
Alberti, Cherubino 211
Alberti, Leon Battista 428-429
Albertoni, Ludovica **328-330**, 465
Albertus Magnus 131
Alciati, Giovanni 140
Aldobrandini, Ippolito 36, 37, 38, 42, 82
  Siehe auch Clemens VIII
Aldobrandini, Pietro 92, 110, 387
Aldobrandini, Silvestro 203, 320
Aldobrandini Familienwappen 82, 112
Alexander IV (Papst, 1254-1261) 101
Alfarano, Tiberio 115
Alfonso II d'Este (Herzog von Ferrara) 35, 38, 46
  Siehe auch Ferrara
Alidosi, Francesco 207
Alkuin von York 309
Allegoriae in Sacram Scripturam (Hrabanus Maurus) 328
Allori, Alessandro 294, 295, 299
Almachius (Präfekt) 5n14, 85, 130, 335
Altäre 59
  Funktionen 361, 455
  Zuordnung Märtyrergräber und 436-437, 465
Altargräber 434, 436-438
  Siehe auch Katakomben
Ambrosius von Mailand 96n488, 311, 325, 455
  Agnes-Biographie 99
  Altar 432, 436
  Grab 120, **126-129**
  über Keuschheit 135-136
  Körperfund Gervasius und Protasius durch 128, 381, 386
  über Märtyrerblut 324, 377
  Meditationen 81, 358
  über Verbindung von Eucharistie und Martyrium 128, 129
  als Vorbild für Sfondrato 135
Anastasia (Märtyrerin) 388
Andreas 57
Andreas (Apostel) 57, 184, 217
Angelico, Beato 250-251, 282
De anima (Tertullian) 352
Annales ecclesiastici (Cesare Baronio) 53, 58, 388, 389, 394, 395, 431, 450
Anno II von Köln (Erzbischof) 432
Antoniano, Silvio 43n161
Antonino *Siehe* Pierozzi, Antonino
Antonius Abbas (Antonius der Groβe) 161
Apostel Andreas (Gemälde, Giovanni Baglioni) 217
Apotheose der Heiligen (Freske, Cesare Nebbia) 125
Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Convalescenti 410
Arrighi, Domenico 339

* In den fett markierten Seiten wird das Thema detaillierter behandelt.

Artemia 101-102
Asam-Brüder 464
Askese 137-138
Athanasius 161
Attica 101-102
Aufbahrung des Katharinenleichnams in Santa Maria sopra Minerva (Freske, Giovanni de'Vecchi) 278
Auferstehung Christi 384, 454
  Grab Christi 452-453
  Prophezeiungen und Evangelien 379-380
Auferstehung Christi (Gemälde, Annibale Carraci) 238-239
Auferstehung Christi (Gemälde, Guido Reni) 237, 238-239
Auffindung des Cäcilienkörpers in den Katakomben unter Papst Paschalis I (Freske, Giovanni Martinelli) 62n284
Augustinus 378
  über Cyprianus 376, 430, 433, 434
  über Heiligenkörper 63, 66, 383, 431
  über Märtyrer 376
  über Zuordnung Märtyrergräber und Altäre 361, 436-437
Aurelia, Schwester (Abtässin, Santa Cecilia) 192
Aurelius Prudentius Clemens 129, 324, 371
Ausländerseminare (Rom) 367, 372
Die Ausstellung des Körpers des Pierozzi in die Salviati-Kapelle (Freske, Passignano) 277
Avellino, Andrea 386
Avellino, Lancellotto 32
Azzolini, Ugurgieri 27, 242, 244, 245, 249, 272
Azzoni, Orazio 174

Baglioni, Giovanni 13, 156, 197, 199, 247
  über Cappella Paolina 200-202
  Gemälde in Santa Cecilia 90, 96, **215-217**, 342
  Krönungsmotiv 342-343
  Raffael-Orientierung 179, 215, 216-217
  Vanni und 245, 246, 249, 250
Baldi, Agniolo 69, 326
Balestrieri, Gabriele 181
Bambasi, Gabrielle 155n291
Banchieri, Adriano 209
Barbara Kapelle (San Paolo Converse) 148-150
Barberini, Maffeo 332
  Siehe auch Urban VIII
Barocci, Federico 179, 180, 246, 250
Baronio, Cesare 43, 50-51, 168, 169, 172, 246-247, 249, 252, 362, 389, 450
  Ambrosiusbiographie 381
  über Christusstatue Paneas 403-404
  über *confessio* 345
  über Entstehungsprozess Cäcilienstatue 197
  über Förderung religiöser Kunst 93, 94
  über Kirchenrestauration 93-94, 361, 402
  über Körperfund und Neubestattung Cäcilie 60, 69-70, 71-72, 75, 82, 168, 302, 306
  über Kruzifixus in Sora 399-400
  über Martyrium 366
    Cäcilienmartyrium 6n14, 301
  Restauration Titelkirche 76, 77-78, 320-321, 332-333
  über Verwendung von Buntmarmor 333
  Siehe auch Annales ecclesiastici
Barozzi da Vignola, Giacomo 49
Barretto, Giovanni 43n161
Bascapè, Carlo 148
Basilica di San Felix (Cimitile) 439n82
Bassi, Meo 196, 201, 332
Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum epi res gestae (Giovanni Battista Cavalieri) 369
Begegnung des auferstandenen und aus der Vorhölle zurückkehrenden Christus mit seiner Mutter (Altartafel, Alessandro Alloris) 294-295
Die Bekehrung Maria Magdalenas im Haus des Pharisäers (Gemälde, Francesco Vanni) 272
Bellarmino, Roberto 43n161
Bellori, Giovan Pietro 162, 180, 221, 242, 315, 316
Benci, Francesco 389
Benedikt von Nursia 185
Bentivoglio, Guido 25, 42, 46, 173
Berinzaga, Isabella Cristina 140, 167
Bernardini, Bernardo 34
Bernardino von Siena 170, 281
Bernardo Tolomei 205
Bernerio, Girolamo 26
Bernhard von Clairvaux 81, 161, 366, 384

Bernieri, Girolamo 353
Bernini, Gianlorenzo 16, 328, 329, 464, 465
Beweinungs Christi (Statuenensemble, Niccolò dell'Arcas) 350
Biblioteca Comunale (Siena) 260, 262, 270
Bilderstreit 9n27
Bildgebrauch und Bildverehrung 5, 362, 405, 429
  Bildtheorie Paleotti 401-403, 420-422
  Darstellungsvorschriften 401-402
  Sakramentsempfang und 456-457
  Siehe auch Paleotti, Gabriele
Biliotti, Modesto 298
Blado, Antonio 407
Blutzeuge *Siehe* Märtyrer
Bocchi, Francesco 307
Bonazzini, Giovanni 193n39
Boncompagni, Giacomo I. 140, 158, 163
Boncompagni, Ugo *Siehe* Gregor XIII
Borghese, Camillo 91
  Siehe auch Paul V
Borghese, Ippolito 110-111
Borghese, Muzio 248
Borghese, Scipione 111, 154, 181
Borromeo, Carlo 24, 27, 44, 56, 148, 347-348, 405
  Darstellungsvorschriften religiöser Malerei 401
  Grab 373
  über Reliquienaufbewahrung 345-346
  Umnennung 113
  über Wappenanbringung im Kirchenraum 112
Borromeo, Federico 26, 27, 37, 172, 323, 373
Borromeo, Motto 114
Bosio, Antonio 50, 157, 292-293, 389
  über Betgestik 225-226
  über Cäcilienkörper 52, 72-73, 260, 306, 308, 357, 380-381
  über Cäcilienstatue/-Altar 302, 306, 310, 417n118, 440
  über Cäcilie von Rom 5-6n14, 132, 134-135
  über Cappella del Bagno 85, 239
  über Endzeitserwartung 311-312
  über Katakomben und Altargräber 356, **359-361**, 437-438
  über Körperfund Heilige Agnes 102
  über Körperfund und Neubestattung Cäcilie 47-48, 59, 61, 62, 63, 67, 70, 71, 72, 83, 85
  über Martyrium Cäcilies 6n14, 300, 301
  über Messfeier *versus populum* (Santa Cecilia) 440-441
  über Neugestaltung von Santa Cecilia Basilika 56, 60, 292-293, 318, 319, 321, 335, 424
  über Oratorium Santa Cecilia 86
  über Reliquienverehrung 78
  über Tondo Renis 222
  über Urban I 225
  über Valerian 325
  über Vanni 247, 266
  Siehe auch Historia passionis
Bosio, Giacomo 267, 328
Boulogne, Jean (Giambologna) 285, 287, 290
Bozio, Tommaso 388-391
Bramante, Donato 427
Brandi, Ambrogio 284
Brasca, Andrea 202
Breve compendio intorno alla perfezione cristiana (Achille Gagliardi) 167
Bril, Matthijs 158
Bril, Paul 156, 157-158, 160, 162, 164, 360
Bruderschaft des Rosenkranzes (Santa Maria sopra Minerva) 282, 283, 284
Brunelli, Bartolomeo 193
Brunetti, Giulio 181
Bruzio, Giovanni Antonio 159
Buβe 461
  Zusammenhang mit Reliquienaufstellung 57, 134n137, 372-373
Buonanni, Filippo 44n161, 346, 384
Buoninsegni, Tommaso 292, 312, 335-336
  über Antonino-Körper 290, 298, 335, 357, 381
  über Pierozzi-Altar 293-294
Buonvicino, Ambrogio 204
Buratti, Guilio 192-193
Buratti, Prudenzia 192
Buzio, Giacomo 67
Buzio, Ippolito 197
Buzio, Stefano 196

Cäcilienaltar 9, 114, 184, 438, 440
  Bronzeengel **213-215**, 238, 239, 339

Cäcilienaltar (cont.)
Christusfigur 238
Darstellung Episoden Cäcilienvita 308
finanzieller Aufwand 174-175
Funktionen 361, 362, 364-365
Inschrift 416-417, 420
Krone 339
Lichtführung 236, 314-315
Rezeption 15
Raffael-Rezeption **207-211**, 213, 235
Verbundenheit mit Gemälden Renis 235-237, 238
Verwendung von Buntmarmor und Edelsteinen 332-333, 335, 337
Wort-Bild-Bezüge 374-375
Zuordnung von Reliquien und 432
Siehe auch Cäcilienstatue
Cäcilienkappelle (San Giovanni Kirche, Monte, Bologna)
Altaranlage Raffaels 207-209
Cäcilienkörper 56, 149
Aufbahrung **78-80**, 134-135, 174
Wunderheilungen und Dämonenaustreibungen während 78, 168
Erscheinen und Pose 72, 73-74
erste Auffindung und Überführung durch Paschalis I 47, 61-62, 64, 70, 225, 302, 343, 396, 435, 465
Halswunde 6n14, 444, 445
Hände 74
Körpermaße 72
Rekognoszierung und Neubestattung 62, 69-70, 72, 82, 83-84, 89, 382, 435
Reliquien 58, 82, 372, 432
Sarkophag 68, 72, 78, 82, 83, 149, 195
Schleier und Gewand 72-73, 74
Unversehrtheit 379
Frische 68-69, 376-377
Wohlgeruch 80-81, 326
Wiederfindung durch Sfondrato 58, 67, 68-70, 82, 116, 141-142, 235, 386, 393
Wirkung bei weiblichen Hocharistokratie und Nonnen 134-135
Siehe auch Cäcilienstatue
Cäciliens Konversion zum Christentum (Druckgraphik, Bernardino Passeri) 189
Cäcilienstatue
Abweichung von künstlerischen Darstellungsnormen 2, 9, 12-13, 16-17, 212, 429, 442, 464, 466
Assoziierung mit Endzeiterwartung 310, 311-312
Aufstellung 347, 420, 429, 447, 454, 464, 465
Auftraggeber
Intention des Auftraggebers 5, 6, 12, 13, 20
Stifterinschrift 418-419
Autorschaft 197-198, 202
Diebstahl von Weihegaben 397, 403
Dreifaltigkeitssymbolik 301, 304, 389
Einsiedlerzyklen und 156, 160-161
Entstehungskontext/Entwurfsprozess 3-4, 8, 12, 13, 257, 260, 300, 404, 429-430, 447
Gemeinsamkeiten mit anderen Kunstwerken **208-211**, 213-214
Cäcilientod (Vanni) **257-259**, 265-266
Christus sturzt an der Geißelsäule (Vanni) 268, 270-271
Kanonisation der heiligen Katharina von Siena 276, 279, 280
Liegestatue Pierrozzi 288, 290, 291, 293, 299
Skulptur/Altar Katharina von Siena 285, 286, 290, 299
Werke Caravaggios 316
Werke Renis 236
Zeichnung Agneskörper Vannis 272
Gestaltung, Pose und Präsentation 20, 73-74, 209, 212-213, 429
Arme und Hände 9, 10, **209-211**, 212, 214, 235-236, 259, 303
Faltenwurf 236
Füße/Beine 10-11, 210, 236
Gestik 11, 12, 304
Gewand 11, 138, 209, 210, 213-214, 236, 266
Hals/Nacken 10, 210, 300-301, 375
Kopf/Blick 11, 209, 213
Lebendigkeit 11-12, **305-307**
Lichtführung 314-315, 316
Schleier 10, 11, 301-302
Schnittwunde 10, 300-301, 375
Große 10

als Identifikationsfigur 417-418
Inschrift/Begleittext 393, 416-417, 418-419, 420
Inspirationsquellen/Vorbilder 288, 404-405, 409
als Kultstatue **392-423**, 399-400
Kunstkritiker über 7-8, 12-17
Materialverwendung 309-310, 337, 398-399
Rahmenarchitektur 9, 337, 374, 420, 424, 464
Reproduktionen 203
Rezeption 373, 378, 392-393, 397, 465
Schmuckspenden für 398
schriftliche Überlieferungen zur 397-402
Zusammenhang mit anderen Ausstattungsstücken Santa Cecilia/Motive 17-18, 322-323, 331, 465
Bronzeengel 318, 323, 330, 331, 339
confessio 344-345
Einsiedlerzyklen 160-161
Granatäpfel 105, 322, 323, 327-330, 446
Himmelsboten 137, 230, 231, 420, 444
Krone/Krönungsmotiv 137, 339-340, 341-342
Lilien und Rosen 323-324, 325, 326, 445-446
Palmzweige 330-331
Schauwand(geländer) 320, 332, 335, 424, 464
Statuennische 343-344, 347
Tabernakel 317-318
Tempelsäulen Salomons 446
Vasen 322, 323, 327
Siehe auch Cäcilienaltar; *Vita-Ikone der heiligen Cäcilie*
Cäcilienvita *Siehe Historia passionis*
Cäcilie von Rom 227, 388
Abstammung 132-133
Christusähnlichkeit 80-81, 302-303, 442, 445
Eigenschaften/Qualitäten 130, 135
Erscheinungen 130-131, 141, 168
Hochzeit 382
als Identifikationsfigur und Leitbild **130-150**, 174, 372, 463
Keuschheit 445
Krönung 382, 444
Legende 5-6n14, 78, 85, 130-131, 218, 225, 260, 325
Martyrium 6n14, 300-301
Worte beim Sterben 218
Siehe auch Cäcilienaltar; Cäcilienkörper; Cäcilienstatue; *Historia passionis*; *Vita-Ikone der heiligen Cäcilie*
Caetani, Enrico 37, 76, 92
Caia Caecilia Tanaquil (Ehegatte Königs Tarquinius Priscus) 132
Calvaert, Denis 351
Calvin 53
Camerino degli Eremiti (Palazzo Farnese, Rom) 162, 163, 164
Camilla (Tochter Giacomo I. Boncompagnis) 140
Campano, Giovanni Antonio 279
Cantalamessa, Guilio 14
Capilupi, Camillo 36
Cappella Capranica (Santa Maria sopra Minerva) 282, 283, 284, 285, 286-287
Cappella Clementina (Petersbasilika) 48-49, 51, 117
Cappella Contarelli (San Luigi dei Francesi) 315-316, 330
Cappella del Bagno (Santa Cecilia) **85-87**, 156, 160, 162, 163, 164, 184, 198, 213, 244, 373, 444
Balustrade 87
Fresken 86, 87, 226-227, 239-240
Fußboden 87
Heißluftröhren (*tubuli*) 86-87
Inschriften 87, 227
Kuppel 86, 87
Cappella del Ponziani (Santa Cecilia) 194n48
Cappella Gregoriana (Petersbasilika) 49-50, 117, 198, 288, 335
Cappella Paolina (Apostolischer Palast) 47n183
Cappella Paolina (Santa Maria Maggiore) 67, 118, 199-202
Cappella Polet (San Luigi dei Francesi) 220
Cappella Salviati (San Marco Basilika) 272, 277, 285, 286-287, **288-290**, 294, 295, 335
Kuppel 296
Capranica, Angelo 282, 283, 284
Capranica, Camillo 284

Capranica, Domenico 282
Caracci, Antonio 243
Carandini, Alfonso 162n330
Caravaggio (Michelangelo Merisis) 236, 303, 315-316, 330, 339, 341, 343n147, **409-416**
Carli, Ferdinando 179n432
Carracci, Annibale 238-239
Cartari, Vincenzo 233
Cassiodor 333
Cassotti, Marsilio und Faustina 233
Càstano, Luigi 21n3
Castellani, Giulio 456
Castello Boncompagni (Isola del Liri) 158
Castiglione, Baldassare 427
Castoldi, Giovanni Giacomo 330
Catena, Girolamo 386
Cavalieri, Dionisio 131-132, 251
Cavalieri, Giovanni Battista 132n119, 188, 189, 212, 340-341, 369, 374, 394, 408
Cavalletti, Ermete 409, 410, 411
Cavallini, Pietro 55, 250
Celio, Gaspare 220
Cellini, Nava 196, 222n62
Censore, Orazio 195-196, 202
Cerano (Giovanni Battista Crespi) 348
Cesari, Giuseppi 154
Cesi, Bartolomeo 76, 92
Chacón, Alonso 406
Chiesa del Divino Amore (Rom, damals Santa Cecilia de Posterula) 98, 113
Chiesa del Gesù (Ancona) 408
Chigi, Giovanni 176
Chigi-Kapelle (Santa Maria del Popolo) 427, 428
Christenstatue (Paneas) 402-404
Christine von Lothringen 273, 285, 286
Christus am Ölberg (Gemälde, Guido Reni) 228
Christus an der Geißelsäule (Hüftstück, Tizian) 179
Christus an der Geißelsäule (Kupferstich, Francesco Vanni) 176-177
Christus im Garten von Gethsemane (Freske, Nicolò Circignani) 185
Christus legt der heiligen Agnes eine Juwelenkette um (Gemälde, Giovanni Baglioni) 217
Christus reicht der heiligen Katharina die Kommunion (Freske, Giovanni de'Vecchi) 278
Christusstatue (Paneas) 402-404
Christus stürzt an der Geißelsäule (Gemälde, Francesco Vanni) 177, 212, 247, **266-268**
  Gemeinsamkeit mit Cäcilienstatue 268, 270-271
  Vorstudien 268-270
Christus tauscht das Herz der heiligen Katharina gegen das seinige aus (Leinwandbild, Francesco Vanni) 276
Ciampini, Giovanni 324n37
Cibo, Lucrezia 144
Cicarella, Antonio 165
Cicognara, Leopoldo 12, 13-14
Cignarca, Bonaventura 292
Les cimitieres sacrez (Henry de Sponde) 361
Circignani, Nicolò (Pomarancio) 183, 185, 186, 188, 189, 212, 309, 438
  Fresken mit Bildthema Martyrium **367-371**, 372, 374
Cirocchi, Francesco 169
Cittadino, Aloysio 43n161
clamor (büβende Selbsterniedrigung) 134
Clara von Montefalco 389
Clemens VIII (Papst, 1592-1605) 2, 49, 117, 122, 171, 195, 199, 320, 343, 448, 449
  Cäcilienmesse 109, 442-443
  eigenhändige Messfeier 44, 458-459
  Engagement für Erscheinungsbild Rom 91, 337
  Erneuerung der Institution Kirche 76-77
  Eucharistieverehrung durch 458-461
  Grab 117-118
  Kanonisation Neris 450
  Körperfund Cäcilie und 69-70, 82, 83-84
  Schmuckspenden 57, 407
  Sfondrato und 42, 43, 62n284, 91
  über Kirchenrestauration 91-92, 361
  Wiedereinführung Stationsgottesdienste 76, 354
  Siehe auch Cappella Clementina
Cointerel, Matthieu 118, 307
Collaert, Adriaen 393-394, 395
Collaert, Aubert 394
Collaert I, Jean Baptist 157n300

Collegio Borromeo (Pavia) 23, 24, 27
Collegio dei Neofiti (Rom) 367
Collegio Greco (Rom) 367
Collegio Inglese (Rom) 367, 371
Collegio Irlandese (Rom) 367
Collegio Maronita (Rom) 367
Collegio Ungarico (Rom) 367
Collegio Urbano de Propaganda Vide (Rom) 367
Collegium Germanicum (Rom) 367, 370
Colonna, Ascanio 36
Colonna, Marcantonio 201
Conclusioni nel suono dell'organo (Adriano Banchieri) 209
confessio, Bedeutung 344-346
Considerazione sulla pittura (Giulio Mancini) 219
Conti, Vincenzo 197
Coradusz (kaiserliche Vizekanzler) 179
Cordier, Nicolas 97, 204, 337
Cornaro, Cecilia 192
Cremonini, Giovan Battista (Zamboni) 349, 351
Crescenzi, Giovanni Battista 200
Crescenzi, Pietro Paolo 357
Crespi, Giovanni Battista (Cerano) 348
Cresti, Domenico (Passignano) 277, 278, 285, 286, 288
Croce, Baldassare 123
Crogi, Passitea 144, 168, 170, 173, 175
Crogli, Massimo 222, 248
Crostarosa, Pietro 18
Curradi, Francesco 62n284
Cyprianus 326, 340, 376, 430, 433, 434

Da Barga, Pietro Angeli 296
Da Camerino, Francesco Cardone 359
Da Capua, Raimondo 273, 274, 280
Da Caravaggio, Polidoro 158, 158n304, 211-212, 216-217n39
Da Copertino, Giandonato Caputo 154
Da Crema, Giovanni Battista Carioni 146
Da Firenze, Maturino 211
Dall'Olio, Benedetto 207
Damasus (Papst) 57
Da Modena, Pellegrino 425
Dämonenaustreibungen 78
D'Antonio da Siena, Tommaso 280
Da Parma, Fabrizio 157
Da Petroio, Bartolomeo 170
Da Prato, Pietro 58
Da Sangallo dem Jüngeren, Antonio 425, 426
Da Sassoferrato, Honorario Alessandri 101
Da Sassoferrato, Nicostrato 101
Da Siena, Matteo 186, 309
D'Avalos de Aragón, Iñigo 36, 37, 76, 92
Da Varano, Camilla Battista 137-138, 140, 144, 165, 167
Da Volterra, Francesco 424
De Curtis, Paolo 67
De Guarlottis, Perino Zecchini 408
Delfina, Elisabetta 157n300
Della pittura sacra (Federico Borromeo) 323
Della Porta, Giacomo 43, 49, 117, 119, 191-192, 196, 198-199
Della Porta, Tommaso 49n198, 196, 215n33
Dell'Arcas, Niccolò 350
Della Rovere, Francesco Maria II 179, 180
Del Monte, Francesco Maria 83
Del Pacchia, Girolamo 274
Del Pas, Angelo 448
Del Tindaro, Mariano Rampolla 18, 20, 89, 90, 213
Del Turco, Alessandro 178, 204, 272
Del Turco, Flaminio 272
De Nosis, Marco Tullio 197
De' Pomis, Giovanni Antonio 198
De Rebaldis, Filippo 448
De' Rossi, Giovanni Battista 71
Descrizzione della traslazione del corpo di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze (Tommaso Buoninsegni) 286, 287, 312
D'Este, Alfonso 35, 38, 46
D'Este, Filippo 23, 35, 37
D'Este, Francesco I 181
D'Este, Sigismonda 21, 23, 32, 33, 144, 147
D'Este, Sigismondo 23
De' Vecchi, Giovanni 244-245, 246, 272, 278, 284, 285
De Villagrassa, Jerónimo 79-80
Di Benedetto Mei, Piero 272
Di Betto di Biagio, Bernardino (Pinturicchio) 278-279, 432
Di Cambio, Arnolfo 184
Di Cola Antonio, Marzio (Marzio Ganassini) 197

Di Mariano da Sezze, Paolo (Paulo de Urbe, Paulo Romano) 282
Dionysios 455
Discorso intorno alle imagini sacre et profane (Gabriele Paleotti) 3-8, 250-251, 400, 418
Di Signorolo Omodei Trivulzio, Margherita 22
Domenichi, Cesare 196
Domenichino 62n284, 190, 221
Dominikanerorden 130-131, 141
Dom von Siena 278
Donati, Agnese 15
Donati, Ugo 14
Doria, Giannettino 68
Die drei Kammerherren vor dem heiligen Markus (Gemälde, Tintoretto, Berlin) 304
Duglioli dall'Olio, Elena 207
Durand, Guillaume 303, 324-325, 421, 430
Dürer, Albrecht 212

Ecclesiae militantis triumphi (Giovanni Battista Cavalieri) 340, 369
Eclissi, Antonio 229, 324n37, 438n81
Egeria (Aetheria, Pilgrim) 433, 434
Egidio 169
Eigenliebe 137
Die Einkleidung der ersten Mönche in der Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Arezzo im Jahre 1319 (Fresco, Francesco Vanni) 205
Einsiedlertum *Siehe* Eremitentium
Die Ekstase des von zwei Engeln getragenen Franziskus von Assisi (Gemälde, Giuseppi Cesari) 153-154
Eleuterius (Bischof) 65, 187n20
Eligius von Noyon 383
Emerentiana (Märtyrerin) 75, 101, 102
Ercolani, Ercalono 171
Eremitentium
  als Alternative zum Martyrium 161
  Darstellungen in der Kunst 155-162
  Eremitendarstellungen in Santa Cecilia 156-157, 160-161, 162, 163, 164
Ermordung des Matthäus (Caravaggio) 341
Erscheinung der Madonna bei dem heiligen Dominikus (Gemälde, Guido Reni) 228
Erscheinungen 130-131, 171
Estaço, Aquiles 49
Eucharistie
  Bildgebrauch und 456-457
  Eucharistieverehrung Clemens' VIII 458-461
  Verbindung zwischen Märtyrergräber/Katakomben und 437, 440, 461
Eusebius von Caesarea 403, 404, **451-454**

Fabian (Bischof von Rom, 236-250) 94
Fabrizi, Andrea 197
Facchinetti der Ältere, Giovanni Antonio 36, 38
  Siehe auch Innozenz IX
Facchinetti der Jüngere, Giovanni Antonio 41, 219n50
Falconetti, Giambattista 252
Faleoni, Celso 352
Farnese, Alessandro 92, **118-120**, 122, 158, 198, 369, 370
Farnese, Margherita 149
Farnese, Odoardo 41-42, 108, 119, 149, 155, 162-163
Farnese, Ranuccio 119
Farnese Familie 119
Fedeli, Germanico 25
Felici, Pompeo 92-93, 95, 353-354, 361, 362-363, 364
Felicitaskatakombe (Rom) 339n131
Felicitas (Märtyrerin) 122, 123, 126, 339n131
Felix I (Papst, 269-274) 94, 437
Ferrara, Herzogtum von 460
  Ferrara-Affäre **35-39**, 42, 46
Ferrer, Vinzenz 131
Ferreri, Domenico 195, 202
Fiorini, Gabriele 351
Fiorini, Giovan Battista 351
Flavia Domitilla (Märtyrer) 77, 448
Florimi, Matteo 176-177, 273
Foligno 168, 169
Fontana, Domenico 59, 60, 122, 202, 203
Forteguerri, Niccolò 184
Fortunatus 324

Fra Mariano del Piombo Kapelle (San Silvestro al Quirinale, Rom) 158
Franciotti, Cesare 443-447
Franqueville, Pierre 293
Franziskanerorden 153, 154
Franziska von Rom 387, 388
Franziskus von Assisi 108, 168, 328, 389
  Körpersuche 154-155
  Verehrung durch Sfondrato 153-154
Frasca, Francesca 15
Fulvio, Fulvio 190
Fulvio, Pietro 187-188, 190, 191
Fünf Märtyrern (Gemälde, Giovanni Baglioni) 342

Gabinus (Märtyrer) 121, 122, 126, 374
Gaetani, Costantino 99, 102, 126
Gagliardi, Achille 140, 166-167
Galazzo, Herrschaft von 47
Galle der Ältere, Cornelis 251, 252, 255n67, 395
Galleria delle Carte Geografiche (Vatikanischen Palast) 158
Galli, Antonio Maria 406
Gallonio, Antonio 357, 366, 376, 387
Galván, Francisco Fernández 399
Ganassini, Marzio 197
Geburt Christi (Bild, Federico Barocci) 179
Genesius (Ritter) 65, 187n20
Gertrud die Groβe 185
Gertrud von Oesten 389
Gervasius (Märtyrer) 128, 381, 386
Gesualdo, Alfonso 36
Il Gesù Kirche (Rom) 118-120, 122
Giambologna (Jean Boulogne) 285, 287, 290
Giovenale, Giovanni Battista 18, 90
Girolamo, Giovan 398
Giugni, Vincenzo 181
Giulia die Jüngere 146
Glorie der heiligen Cäcilie (Freske, Domenichino) 221
Die Glorie des heiligen Torpetes (Gemälde, Francesco Vanni) 245n12
Gondi, Benedetto 292
Gonzaga, Luigi 234
Gouffier, Emanuele 447
Grab Christi 452-453
Grabeskirche (Jerusalem) 451, 453
Grablegung (Gemälde, Tizian) 179
Granatäpfel
  Bedeutung in christlicher Vorstellungswelt 327-329
Graves et diuturnae (Clemens VIII) 461
Gregor I (Gregor der Groβe, Papst, 590-604) 137, 218
  Altar 51, 95
  über Martyrium Cäcilie 365
  Ordnung Stationsgottesdienste 52-53
Gregor-Kapella *Siehe* Cappella Gregoriana
Gregorsmesse (Bild, Jacopo Zucchi, SS.) 51
Gregor von Langres 326
Gregor von Nazianz 49, 50, 51, 185, 336, 341
Gregor von Nyssa 156
Gregor von Tours 81, 127, 234, 235, 313, 326, 382
Gregor XIII (Papst, 1572-1585) 27, 36, 48, 51, 158
  Einsatz für Santa Cecilia 185n10, 187, 191
  Ferrara-Affaire 38
  Grab 117-118
  institutionellen Reform 367
  Siehe auch Cappella Gregoriana
Gregor XIV (Papst, 1590-1591)
  Aura von Heiligkeit 165
  Grab 40n130
  Nepotismus 33-34, 39, 40, 42, 144
  Paulo Camillo Sfondrato und 31-40
  Proteste gegen 32-34, 36, 37, 38
  Todeskrankheit 32, 34, 38, 39-40, 386
  Siehe auch Ferrara-Affäre; Sfondrato, Niccolò
Grimaldi, Giacomo 44n161
Guéranger, Prosper 17
Guerra, Giovanni 202, 203
Guerra, Matteo (Teio) **170-176**, 244, 247
  Briefwechsel mit Sfondrato 64-65, **173-176**, 248, 447
  Einfluss auf religiöser Kunst 176
  über finanziellen Aufwand Cäcilienaltar 174-175
  Sacro Chiodo Kongregation 170-171, 172
Guzmán y Ribera, Don Enrique de 33-34

Harpsfield, Nicholas 456
Hart, William (Märtyrer) 371

Der heilige Hyacinth rettet die Hostie und eine Martenstatue aus dem brennenden Kiew (Altarblatt, Francesco Vanni, San Domenico) 245
Die heilige Cäcilie (Gemälde, Guido Reni nach Raffael) 133, **219-222**, 236, 302
Die heilige Cäcilie (Gemälde, Raffael) 189, 190, 207, 216, 302
Heiligen Andreas (Gemälde, Giovanni Baglioni) 342
Heiligenbildnis *Siehe* Bildgebrauch und Bildverehrung
Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I und Lucius I (Gemälde, Giovanni Baglioni) 217
Die Heiligen Petrus und Paulus (Altarbild, Giovanni Baglioni) 343
Heiligengräber
Funktionen 361-362
Gottes Schutz von 64
Investitionen in 291
Siehe auch Altargräber; Katakomben; Märtyrergräber
Heiligenkörper 64
Auras 312-314
Rekognoszierung und Neubestattung 60, 62, 65
Sakramentsempfang und 431
Schaulust 447-451
Symbole der Dreifaltigkeit in 389
Unversehrtheit 379-380, 382, **383-385**
als Zeichen für Authentizität der katholischen Kirche 389
Siehe auch Cäcilienkörper
Heiligen Petrus und Paulus (Altarbild, Giovanni Baglioni) 216, 248
Heiligenverehrung 9, 171, 407
Heilige Rosalie (Plastik, Gregorio Tedeschi) 68
Heimsuchung (Gemälde, Federico Barocci) 246
Helena von Konstantinopel 453
Helene von Ungarn 389
Hermaphrodit 12
Hieroglyphica (Pierio Valeriano) 177
Hieronymus 96, 157, 327
Himmelfahrt Mariä (Gemälde, Guino Reni) 224, 237, 238, 243
Hiob 434
Hippolytus (Märtyrer) 128
Historia delle stationi di Roma (Pompeo Ugonio) 60, 61, 183, 353-354
Historia passionis (Antonio Bosio) 70, 225, 243, 292, 357, 358, 447
Definition *confessio* 344-345
über Inschrift Sfondratos auf Rota Cäcilienstatues 114
über Kirchenausstattung Santa Cecilia 239, 266
über Körperfund und Umbettung Cäcilies 71, 435-436
über Qualitäten Cäcilies 130, 382
über Würdigung Cäcilies 160
Siehe auch Bosio, Antonio
Hizza, Lorenzo 88
Holst, Niels von 16
Hormisdas (Papst, 514-523) 94
Hortensio, Fray 399
Hostien 163, 455, 458, 459
Hrabanus Maurus 310-311, 328
Hubala, Erich 17
Humiliantinnen 139
humiliatio 134

Iacometti, Pietro 408
Iacometti, Tarquinio 408
Idolatrie *Siehe* Bildgebrauch und Bildverehrung
Ignatius von Antiochien (Märtyrer) 431
Ignatius von Loyola 449-450
Ikonoklasmus 50, 397
Le imagini dei Dei de gli Antichi (Vincenzo Cartari) 233
Innocenza, Schwester 185
Innozenz IX (Papst, 1591) 40-41, 388
Instructiones (Carlo Borromeo) 56, 57, 112, 345
Isselburg, Peter 394, 395-396

Jacobilli, Clarice 140
Jacobilli, Vittoria 140
Jacobus de Voragine 131, 365-366, 430
Jakobsstatue (San Giacomo degli Spagnoli) 425-428
Jakobus (Apostel) 64
Jode, Pieter de 177, 273

Johannes von Damaskus 455
Jonas von Orléans 312-313
Julian Apostata (Kaiser, 330-363) 403, 404
Julius II (Papst, 1503-1513) 49-50, 179
Julius III (Papst, 1550-1555) 185n10
Jungfrau mit Valerian, Tiburtius und Maximus (Druckgraphik, Bernardino Passeri) 187
Justinian I (Kaiser, 527-565) 94

Kalixtuskatakomben 47, 343, 358, 465
Kamillus von Lellis 69, 75
Kanonisation
  Selbstopferung und 432
Kanonisation der heiligen Katharina von Siena (Freske, Francesco Vanni) 205-206, 276, 432
  Gemeinsamkeit mit Werke Pinturicchio 278-280
  Inschrift 278-279
Kapuzinerorden 108, 152, 176
Katakomben 94, 143, **358-363**, 437-438
  Funktionen 361-362
  Kalixtuskatakomben 47, 343, 358, 465
  Pilgerkirchen (Rom) 44, 45
  Siehe auch Heiligengräber
Katharina von Alexandrien (Märtyrerin) 90, 130, 131, 144, 149, 342, 432
Katharina von Siena 131-132, 141, 144, 168, 245, 297-298, 389, 432
  Biographie 272-275
  Kanonisationsprozess 281, 282
  Sarkophag und Liegestatue **280-284**, 285, 290
  Siehe auch Kanonisation der heiligen Katharina von Siena
Keuschheit 135-136, 160, 235, 443, 445
Kirche, Erneuerung der Institution 76-77
Kirchenausstattung
  finanziellen Aufwand 334, 336
  in Mittelalter 184
  Prachtaufwand 334-335, 337
Kirchenrestauration 76, 91-92, 93-94, 361
Kleid Christi 45
Kloster der Angeliken (San Paolo Converso, Mailand) 48, 139, **145-150**
Kommunion, Opferbereitschaft und 444-445
Die Konsekration der Kirch von Monteoliveto durch den Bischof von Pienza im Jahre 466 (Fresco, Francesco Vanni) 205
Konservatorenpalast (Rom) 201
Konstantin der Groβe (Kaiser, 306-337) 451-453
Konstanze, Heilige 101-102, 103
Konzil von Lyon 134
Konzil von Trient (1545-1563) 4-5, 66
Kopfreliquiare 57-58
Die Krönung Cäciliens und Valerians durch den Engel (Druckgraphik, Bernardino Passeri) 190, 229-230
Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel (Tondo, Guido Reni) 137, 222, **226-232**, 239, 326-327, 339
  Blumen/Blütenkränze 227, 229, 230, 232, 253
  Faltenwurf 236
  Gestik 228
  Gewand 231, 232, 236
  Hochzeitssymbolik 232-233, 234-235
  Inschriften 227
  Lichtführung 236-237
  Vorstudien Vanni 241-242
Krönungsmotiv, Bedeutung in christlicher Vorstellungswelt 341-342
Kummer, Stefan 17
künstlerische Freiheit 3, 419
Kupferstichkabinett Berlin 261, 262

Laderchi, Giacomo 25
Landini, Taddeo 199
Landschaft (Bildthema) 156, 158
Lanfranco, Giovanni 162, 163
Lapide, Cornelius Cornelii a 232, 380
Lateransbasilika (Rom) 458, 459-460
Laurentaner Madonna (Statue) 405-412
  Bild Caravaggio nach 409-416
  Frontispiz nach 407-408
Laurentius (Protomärtyrer) 64, 217
Laurenziani, Giacomo 195
Laureo, Vincenzo 36
Lauretanae historiae libri cinque (Orazio Torsellino) 406
Die Lauretaner Muttergottes (Frontispiz, Anonym) 407-408
Lauretano, Michele 349, 368-369, 371

Laureti, Tommaso 125, 341
La Verna (Franziskanerkloster, Arezzo) 153
Lebens der heiligen Katharina von Siena (Tafel, Francesco Vanni) 257
Legenda aurea (Jacobus de Voragine) 365-366, 430
Le Mire, Guillaume 394
Leo III (Papst, 795-816) 121-122
Leo XIII (Papst, 1878-1903) 18
Leo XI (Papst, 1605) 96-97, 110, 118
Leo X (Papst, 1513-1521) 427
Letztes Abendmal (Freske, Nicolò Circignani) 185
De l'historia lauretana (Bartolomeo Zucchi) 406
Libellus de supplemento Legende prolixe virginis beate Catherine de Senis (Tommaso d'Antonio da Siena) 280
Liber de locis sanctis (Petrus Diaconus) 432-433
Liberius I (Papst, 352-366) 333
Liber pontificalis 52, 99, 333, 430
Libreria Piccolomini (Siena) 278, 279n158
Ligustri, Tarquinio 197
Lilien
  Bedeutung in christlicher Vorstellungswelt 324-325, 328
Lilio, Andrea 106-107
Lomazzo, Giovanni Paolo 179
Lombardelli, Gregorio 303
Lombardi, Alfonso 348, 351
Lorenzetto 427
Lotto, Lorenzo 233, 234, 305
Lucia von Narni 389
Lucius I (Papst, 253-254) 47-48, 188
  Bronzeplastik Cäcilienaltar 213, 214
  auf Vita-Ikone Vannis 254, 255n67
  Wiederfindung Körpers in Santa Cecilia 67, 68
Lukasevangelium, über Unversehrtheit 379, 381

Macarius of Egypt 452, 453
Maccabea, Felice Maura Perfetta 121
Maderno, Carlo 122
Maderno, Stefano 13-14, 15, 178, 215, 221
  Bezahlungen/Gage 203
  Reni und 237, 239
  Reputation 15
  Stil 15-16, 179, 203-204
  Werke 16, 202, 203
    Gemeinschaftswerke 202, 203, 204
  Siehe auch Cäcilienstatue
Madonna, der ein Landmann Früchte darreicht (Gemälde, Tizian) 179
Madonna degli Angeli Basilika (Assisi) 153
Madonna dei Pellegrini (Gemälde, Caravaggio) 409, 410-412
Madonna della Vallicella und den Heiligen Franziskus von Assisi und Restituta (Altarblatt, Francesco Vanni) 252
Madonna del Pario (Statue, Jacopo Sansovino) 426
Madonna del Popolo (Gemälde, Federico Barocci) 246
Madonna del Sasso (Statue, Lorenzetto) 427
Madonna del Soccorso (Bild) 49-50
Madonna del velo (Gemälde, Raffael) 179, 181
Madonna di Loreto Siehe Laurentaner Madonna
Maffa, Marcantonio 25
Magalotti, Maura 121, 139n173
Maioli, Simone 8n27, 53
Mâle, Émile 8n27, 17
Malvasia, Carlo Cesare 219-220n50, 221, 349, 351
Mancini, Giulio 219, 249
Marcellino, Giovanni Pietro Ayroldo 24
Marchesi, Domenico 196, 332
Marciano, Giovanni 359
Mariale de laudibus (Richard von St. Lorenz) 328
Mariani, Camillo 204
Marienkrönung mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Johannes Evangelist, Johannes Baptist und Bernhard von Clairvaux (Gemälde, Guido Reni) 206
Marienkrönung mit den vierzehn Mysterien des Rosenkranzes (Gemälde, Giovan Battista Fiorini) 351
Martelli, Ugolino 277n144, 292
Martinelli, Giovanni 62n284
Martin von Tours 385
Martin V (Papst, 1417-1431) 281
Märtyrer
  Augustinus über 376

Bedeutung 376
als Imitatoren Christi 454
Märtyrergräber
als heilige Orte 433-434
Verbindung zwischen Eucharistie und 437, 440, 461
Zuordnung Altäre und 436-437, 465
Siehe auch Altargräber; Heiligengräber; Katakomben
Märtyrerinnen
visuelle Dominanz im Sakralbau 353
Martyrium
Buβe als Vorbedingung 373
dreigestaltiges 365-366
Eremitentium als Alternative zum 161
Opferbereitschaft 445
als Thema für Ausländerseminare 367, 372
Verherrlichung von 364-365
Das Martyrium des heiligen Wulfstan (Giovanni Battista Cavalieri) 313
Martyrium der heiligen Cäcilie (Freske, Guido Reni) 229, 232, 238
Martyrium der heiligen Susanna (Gemälde, Tommaso Laureti, Santa Susanna) 125
Martyrium des heiligen Laurentius (Gemälde, Giovan Battista Fiorini) 351
Martyrium des heiligen Matthäus (Skizze, Caravaggio) 307, 308
Martyrologium Hieronymianum 377
Martyrologium romanum 168, 344, 367
Mattei, Girolamo 37
Matteo Dini da Lucignano 176
Maurus, Heilige 65
Maximus (Märtyrer) 5n14, 47, 58, 339
Abbildung im Cappella del Bagno 86
Bronzeplastik Cäcilienaltar 213, 214
auf Vita-Ikone 254
Wiedererfindung Körpers 67, 68
Maximus sieht, wie die Seelen von Valerian und Tiburtius ins himmlische Reich getragen werden (Druckgraphik, Bernardino Passeri) 190
Maximus von Turin 436
Mechtild von Magdeburg 375, 378
Medici, Alessandro d' 75, 96-97, 288-289, 291, 297, 387, 448
Siehe auch Leo XI
Medici, Cosimo de' 287, 381
Medici, Cosimo (il Vecchio) de' 381, 382, 386-387
Medici, Ferdinando I. de' 83, 285, 286
Meditationen über die Eucharistie (Cesare Franciotti) 443
Merisis, Michelangelo (Caravaggio) 236, 303, 315-316, 330, 339, 341, 343n147, **409-416**
Messfeier *versus populum* 440-441
Messtheologie 455n184
Michelangelo 304, 383, 427n16
Migliacci, Alessandro 141
Migliacci, Domenico 141
Milizia, Francesco 12, 211
Minnetti, Giuseppe 140
Missale Romanum (Pius V) 134
Molanus, Johannes 370
Monika von Tagaste 281
Montaigne, Michel de 50
Montano, Giovanni Battista 196
Monte Cassino, Kongregation von 139
Montemarciano, Herzogtum von 33, 37, 39, 40, 42
Monte Morcino (Olivertanerkloster, Perugia) 152
Monteoliveto Maggiore (Olivetanerkloster) 152-153
Morigia, Paolo 165
Morlupo 168, 169
Moro, Giacomo Antonio 104
Morra, Pietro 67
Mosesbrunnen (Rom) 202
Muñoz, Antonio 15
Die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Siena (Altarbild, Francesco Vanni) 262n83, 342

Nagel Christi 170
Namenssignaturen in sakrale Kunstwerke 112, 115
Natalis, Pietro 70
Nava Cellini, Antonia 16
Nave clementina des Laterans 195, 199
Nazarinus 377
Nebbia, Cesare 125, 126, 202, 203
Negri, Paola Antonia 146
Nereus (Märtyrer) 77, 448

Neri, Filippo 141, 170, 246, 247, 359, 388, 400
Bedeutung und Vorbild für Sfondrato 24, 25, 44
Erscheinungen 25, 171
Kanonisationsprozess 24, 366, 450
Körper und Aufbahrung 291, 387, **448-450**
über Martyrium 371
Oratorium 23-24, 25, 171, 172
Niccolini, Giovanni 37, 38
Niccolò Marescotti 176
Nikolaus V (Papst, 1447-1455) 64
Nonnenkloster Santa Cecilia 135, 136-144
Kleidungsvorschriften 140
Stiftungen Sfondratos 139
Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia (Filippo Buonanni) 346

Olivetanerorden 30, 110, 152, 205, 276
Opferbereitschaft, Kommunion und 444-445
Opfertod *Siehe* Martyrium
Oratio encomiastica in translatione corporis D. Antonini (Tommaso Buoninsegni) 357
Oratorio del Buon Gesù 169
Oratorium des Hl. Filippo Neri (Rom) 23-24, 25, 171, 172
Origenes 442
Orsini, Fulvio 119
Ossat, Arnaud d' 110
Overadt, Peter 394, 395

Pacheco, Juan Fernandez *Siehe* Villena
Palazzo Pubblico (Bologna) 237
Paleotti, Gabriele (Bischof und Erzbischof von Bologna) 12, 36, 37, 57, 71, 323, 370, 388, 400-401
als Auftraggeber *confessio* 346
Beweinungsgruppen-Inszenierung 250-251, 348-349, 350
Bildtheorie 3-8, **401-403**, 405, 421-422, 456
über Cäcilienstatue 418
über Christusstatue Paneas 403, 404
Darstellungsvorschriften religiöser Kunst 401-402
über Laurentaner Statue 410
über Namenssignaturen in sakrale Kunstwerke 112
über Selbstdarstellung 115
Palladio, Andrea 426
Pallazo Farnese (Rom) 162, 163, 164
Palmzweige
Bedeutung in christlicher Vorstellungswelt 330-331
Paluzzi, Angela 142
Paluzzi, Caterina **140-143**, 166, 170
Paluzzi, Francesca 140-141
Panciroli, Ottavio 55, 62, 69, 70, 75, 83, 96, 353, 355-356
Paneas 402-404
Panigarola, Francesco 50, 336, 341, 357, 364
Panvinio, Onofrio 345, 356
Papianus (Märtyrer) 65
Papst Julius II (Gemälde, Rafael) 179
Paradiesvorstellungen
Prachtaufwand als Metapher für 334-335, 337
Paravicini, Ottaviano 32, 39, 181, 401
Paravicino, Félix 399
Paribeni, Roberto 14-15
Paruta, Paolo 46
Paschalis I (Papst, 817-824) 51, 335, 440
Auffindung und Neubestattung Cäcilienkörpers 48, 60, 62, 64, 83, 122, 263, 308, 343, 396, 435, 465
Ausstattung Apsiskalotte Santa Cecilia 438, 439n82
Grab 115
Kanonisation 168
Kopfreliquie Tiburtius' und 57
Schreiben über Auffindung Cäcilienkörpers 47, 61-62, 70, 225, 302
Vision Cäcilie 127
als Vorbild Paulo Camillo Sfondratos 57, 136
Passarotti, Barolomeo 244
Passeri, Bernardino 229-230, 235, 252
druckgraphische Cäcilien-Serie 187
Frontispiz 187-191
Papstwappen 187, 190, 191
Passeri, Giovanni Battista 162, 221, 224
Passignano (Domenico Cresti) 277, 278, 285, 286, 288
Patroklus von Colombier 313
Paulinus von Mailand 377
Paulinus von Nola 116, 128, 362, 434-435

Paulus 48, 389
über bewuβt christliche Lebensführung 365
über Endzeitserwartung 311
über Sinnenlust 161
über Verbindung Märtyrergräber und Eucharistie 437
über Verehrung von Körperreliquien 66
Paul V (Papst, 1605-1621) 51, 97, 102, 104
Pecock, Reginald 455-456
Pelagius II (Papst, 579-590) 95
Pellegrini, Angelo 195n54
Pennina, Lucrezia 15
Pepoli, Guido 37
Peregrinatio ad loca sancta (Egeria) 434
Peretti, Alessandro Damasceni (Montalto) 37, 60, 65, 110
Siehe auch Sixtus V
Peretti, Camilla 60, 65, 355
Peretti, Felice 381
Siehe auch Sixtus V
Peruzzi, Baldassare 158n304, 180
Petersbasilika (Vatikan)
Cappella Clementina 48-49, 51, 117
Cappella Gregoriana 49-50, 117, 198, 288, 335
confessio 95, 319
Grabungen 43
Hochaltar 43, 44n161, 320
Petrusgrab 43-44, 95, 117, 319, 430
Ringkrypta 430
Petrucci, Alessandro 175
Petrus Diaconus 432-433
Petrusgrab (Petersbasilika) 43-44, 95, 117, 319, 430
Petrus Venerabilis 334
Philipp II (König von Spanien) 35, 41
Philippus (Apostel) 64
Piccolomini, Enea Silvio 279, 282
Siehe auch Pius II
Pierbenedetti, Mariano 37
Pieri, Giuseppe 100
Pierozzi, Antonino 131, 281-282, 285, 286, 357
Charaktereigenschaften 296, 297-298
Körper, Aufbahrung und Bestattung 286, 291, 295, 296, 298, 335, 357, 381, 386-387, 450
literarische Produktion über 291-292
Sarkophag und Liegestatue 287-288, 289, 290, 291, 293, 335
Pietà (Marmorstatue, Michelangelo, Petersdom) 304, 383, 427n116
Pieve di Cento (Pfarrkirche) 237, 243
Pilgerfahrten 9, 66, 151-152, 153
Pilgerkirchen (Rom)
Katakomben 44, 45
Pilotti, Gian Domenico 351
Pinturicchio (Bernardino di Betto di Biagio) 278-279, 432
Pio, Alberto 336-337, 341
Piombino (Pieve) 241
Pius II (Papst, 1458-1464) 282
Pius V (Papst, 1566-1572) 36, 134
Grabmal 202, 203
Körper und Aufbahrung 386, 387, 447-448
Monument 202
Platina, Bartolomeo 345
platonia (Begriff) 333
Polet, Daniel 220n54
Polet, Pierre 220n54
Polykarp von Smirne (Märtyrer) 337-338, 434
Pomorancio *Siehe* Circignani, Nicolò
Ponzio, Flaminio 193n39
Portigiani, Domenico 287
Prachtaufwand 362
als Metapher für Paradiesvorstellungen 334-335, 337
De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque Basilicis quas septem Ecclesias vulgo vocant (Onofrio Panvinio) 356
Predigt Johannes des Täufers (Gemälde, Zamboni) 351
Pressouyre, Sylvia 15
Preziani, Ottavio 177
La prima delle cinquanta quattro stationi di Roma (Pompeo Felici) 92
Priscilla-Katakomben 359-360, 362
Protasius (Märtyrer) 128, 381, 386
Protestanten 9-10, 362, 454
Prozession Gregors des Groβen (Bild, Jacopo Zucchi) 51, 53
Prudentius (Aurelius Prudentius Clemens) 129, 324, 371
Psellos, Michael 307

Quarant'ore (durch Clemens VIII) 461

Rabus, Johann Jakob 359
Raffael 178, 179, 180, 181, 189, 190, 216, 235, 250, 464
  Kapellenausstattung San Giacomo degli Spagnoli 426, 427
  Rezeption Altartafel Cäcilienkappelle (Monte) 207, 208-209
Rainaldi, Girolamo 200, 201
Rationale divinorum officiorum (Guillaume Durand) 421
Razzi, Silvano 292
De re aedificatoria (Leo Battista Alberti) 428
Reformation 8-9n27, 9-10, 454, 456
Reliquien 9, 451
  Aufbewahrung 57-58, 59, 434
  Auffindung als Prestigewinn 63, 64, 82, 434
  Begutachtung 60
  Berührungsreliquien 63, 94n479, 95, 150, 169, 313, 314, 386, 392, 421, 422, 429, 431, 433
  Buβe und Reliquienaufstellung 57, 134n137, 372-373
  von Frauen 387-388
  Offenbarung als Gnadenerweis 63-64, 65, 456
  Verehrung/Reliquienkult 66, 78, 430
  Wundertätigkeit und Dämonenaustreibungen 78, 456
  Siehe auch Cäcilienkörper; Heiligenkörper
Reni, Guido 179, 205, 208, 215, 339, 463
  Betgestik in Bilder 225-228
  Maderno und 237, 239
  Raffael-Orientierung 221, 224, 225, 230, 235, 302
  Stil 224, 235, 236
  Vanni-Orientierung 230, 231, 239, **241-243**
  Werke, Cäcilienbilder 86, 129, 133, 137, 164, **219-243**, 326, 342, 444
Responsoriale et Antiphonarium (für Cäcilientag) 218
Reymond, Marcel 14
Richard von St. Lorenz 328
Ripa, Cesare 328
Ritratto di Roma moderna (Reiseführer) 133
Robusti, Jacopo (Tintoretto) 304
Rocchei, Patrizio 96
Rom
  als Ausbildungsstätte für Missionare 366-367
  Erscheinungsbild 91-92, 337, 355-356, 364
  Katakomben 358-363
Roma sotterranea (Antonio Bosio) 71, 102, 225, 260, 356, 358
Romuald von Camaldoli 366
Ronchone, Vittorio 200
Rondone, Giorgio 133-134
Rosen
  Bedeutung in christlicher Vorstellungswelt 324-325, 328
Rossi, Giulio 190-191, 369, 370, 373-374
Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten (Gemälde, Francesco Vanni) 177
Rudolphe II (Kaiser, 1576-1612) 179
Rusticucci, Girolamo 45, 67, 76, 92, 120, 122, 123, 126

Sacro Chiodo Kongregation (Siena) 170, 172, 176, 250
Sacro Monte di Varallo 347-348
Sadeler, Johannes 157, 158n308
Sadeler, Justus 157, 265
Sadeler, Raphael 157, 158n308
Sakralbau 9, 92-93
  Ausrichtung *cappella maior* 441
  Bildgebrauch/Bildkunst 5, 362, 429
  Siehe auch Bildgebrauch und Bildverehrung
Sakramentsempfang
  Bildverehrung und 456-457
  Märtyrerkörper und 431
  Vor- und Nachbereitung 443
Salviati, Antonio (Brüder) 288, 290, 294
Salviati, Antonio Maria (Kardinal) 36, 424
Salviati, Averardo 288, 294
San Bernardino 178
San Cesareo de'Appia Kirche (Rom) 76, 93, 320, 321
Sanders, Nicholas 456
San Domenico Kirche (Bologna) 237
San Domenico Kirche (Siena) 245n112
San Fedele Kirche (Mailand) 167
San Francesco Basilika (Assisi) 154
San Francesco Basilika (Siena) 272
San Francesco a Ripa Kirche (Rom) 153
  Cappella Altiri 328

San Giacomo degli Incurabili Kirche (Rom) 424
San Giacomo degli Spagnoli Kirche (Neapel), 109
Serra-Kapelle 425-428
San Giorgio Kirche (Siena) 170-171
San Giovanni dei Fiorentini Kirche (Rom)
Cappella Benozzi 201
San Giovanni della Pigna Kirche (Rom) 187n20
San Giovanni Kirche (Monte, Bologna) 207
San Girolamo della Carità Kirche (Rom) 141, 333, 371, 388
San Lorenzo Basilika (Florenz) 381, 382
San Lorenzo fuori le mura Basilika (Rom) 95, 218
San Lorenzo in Lucina Kirche (Rom) 76
San Luigi dei Francesi Kirche (Rom) 118, 133, 190, 220, 307
Cappella Contarelli 315-316, 330
Cappella Polet 220
San Marcello Kirche (Rom) 64
San Marco Basilika (Florenz)
Cappella Salviati 272, 277, 285, 286-287, **288-290**, 294, 295, 296, 335
San Martinello Kirche, (Rom) 45
San Michele in Bosco (Olivetanerkloster, Bologna) 152, 209, 350-351
confessio/scurolo 351, 352
Pietà-Gruppe 351
San Nazaro Kirche (Mailand) 127
San Pancrazio Kathedrale (Rom) 98
San Paolo Converso (Mailand) 407
Barbara Kapelle 148-150
Kloster der Angeliken 48, 139, **145-150**
San Pietro al Monte Kirche (Rom) 205, 351, 352
San Salvatore di Monte Corona (Karnaldulenserkloster, Umbértide) 153
San Sebastiano Katakomben 44, 330, 359
Sansedoni, Ambrogio 26
Sansedoni, Giulio 26, 131, 140, 173
San Silvestro al Quirinale Kirche (Rom) 158, 461
Sansovino, Andrea 245n12
Sansovino (Jacopo Tatti) 425, 426, 427-428
Santa Caterina da Siena Kloster (Siena) 298
Santa Caterina in Fontebranda (Siena)
Oratorium der Cucina 274, 276
Oratorium der Oca 274
Santa Cecilia Basilika (Trastevere)
Altäre 184, 185, 218. *Siehe auch* Cäcilienaltar
Apsis 334, 340, 367, 438, 439
Baldachins 125, 183, 184, 318
Balustrade 319, 320, 321, 327
Cappella del Bagno **85-87**, 156, 160, 162, 163, 164, 184, 198, 213, 226-227, 239-240, 244, 373, 444
Cappella del Ponziani 194n48
confessio 59, 61, 62, 344-345, 346
fenestella 61, 62, 183, **319-321**
Fresken 183, **185-187**, 196-197
Cäcilienlegende 86, 186
Eremitendarstellungen 156-157, 160-161, 162, 163, 164
Tribuna-Fresken 186, 188
Grab Sfondratos 6, 20, 21n2, 89, 90, **112-130**, 151, 196, 198, 320, 463
Grabungen durch Sonfrato 58, 59, 60, 67-68, 85
Kardinalsspiegel 155-156
Kirchenraum 431
Kloster 121, 135, **136-144**, **191-194**, 235
Klosterchronik 60-61, 67, 107
Krypta 18, 88-89, 90, 96, 106, 131, 164, 183, 217, 266, 319, 346
Lettner 321
Marmortafel 61, 62, 63
Neuausstattung und Restaurierung 18-19, 45, 51, 54-55, 56, 173, 178, 183-184, 318, 429
finanzieller Aufwand/Stiftungen 174-175, 188, 193, **194-197**
Vorbilder in anderen Kirchen **118-130**, 173, 178, 320, 321-322, **425-428**
Nonnenchor 156, 160, 164, 185
Oratorium 85-86, 87, 89, 160, 164
Papstthron 183, 184
Parallelle mit Santa Suzanna 121
Presbyterium 18, 52, 87, 120, 164, 183, 319, 438-439, 465
Raumorganisation 424-425
Reliquien 47-48, 60, 63, 88, 184-185
Rolle in Erscheinungsbild Roms 354-355, 358, 466

Santa Cecilia Basilika (Trastevere) (cont.)
Tabernakel 317-318, 337
Verwendung von Buntmarmor 332-333, 335
Vorbilder Kirchenausstattung für **118-130**, 173, 178, **425-428**
Wappen 112-113, 185
Ziborium 183, 184, 185, 309, 317, 318-319, 465
Siehe auch Baglioni, Giovanni; Cäcilienaltar; Cäcilienkörper; Cäcilienstatue; Reni, Guido; Vanni, Francesco
Santa Cecilia de Posterula Kirche (Rom, heute Chiesa del Divino Amore) 98, 133
Santa Cecilia Kirche (Florenz) 62n284
Santa Cecilia a Monte Giordano Kirche 133
Santa Costanza Kirche (Rom) 101-102
Santa Croce in Gerusalemme Kirche (Rom) 282
Sant'Adriano Kirche (Rom) 448
Santa Francesca Romana (Rom) 56
Sant'Agnese fuori le mura Basilika (Rom) 121, 387
Balustrade 101
Grabungen 75, 99, 100, 155, 387
Granatäpfel 105, 195
Holzdecke 56-57, 103, 105
Restauration 95, 96-97, 103
Sarkophag und Statue Heilige Agnes 104, 333
Sant'Agostino Kirche (Rom) 245n12
Cavalletti-Kapelle 409
Martelli-Altar 426, 428
Santa Maria in Aracoeli Kirche (Rom) 459
Santa Maria Assunta Kathedrale (Parma) 345
Santa Maria degli Angeli Kirche (Sora) 252
Santa Maria del Fiore Kathedrale (Florenz)
Stephanskapelle 289
Santa Maria della Scala Krankenhauskirche (Siena) 170, 176
Santa Maria della Vita Kirche (Bologna) 350
Santa Maria dell'Orazione e della Morte Kirche (Rom) 162-163, 164
Santa Maria del Popolo Kirche (Rom) 179
Chigi-Kapelle 427, 428
Santa Maria Kirche (Portico) 76
Santa Maria Kirche (Vallicella) 65
Santa Maria Maggiore (Rom) 47n183, 407
Cappella Paolina 67, 118, **199-202**
Cappella Sistina 65
Santa Maria Nova Kirche (Rom) 56, 205, 387
Santa Maria Novella Kloster (Montepulciano) 274
Santa Maria sopra Minerva Kirche (Rom) 203, 245, 272
Cappella Capranica 282, 283, 284, 285, 286-287
Sarkophag und Liegestatue Katharina von Siena **280-284**, 285, 290
Sant'Ambrogio Kirche (Mailand) 120, **126-129**, 432, 436
Sant'Andrea della Valle Kirche (Rom) 332
Sant'Angelo (Olivetanerkloster, Piavola) 98, 152, 173
Sant'Appollinare Kirche 368, 369
Santa Prassede Basilika (Rom) 44, 335, 340, 348, 439n82
Santa Prisca Kirche (Rom) 345
Santa Pudenziana Kirche (Rom) 76
Santa Sabina Basilika (Rom) 59-60, 131, 424
Santa Spirito Krankenhaus (Sassia) 171
Santa Susanna Kirche (Rom) 90, 341, 353
confessio 123, 124
Frauenkloster 121
Gemälde/Fresken 124-126
Grab Rusticuccis 122, 123
Krypta 122, 123-124, 125
Presbyterium 122, 124
Reliquien 123
Restauration 76, **120-126**
Sant'Eufemia Kirche 145
San Thorpè Kirche (Pisa) 245n12
Santi Apostoli Kirche (Rom) 64, 448
Santi Cosma e Damiano Kirche (Rom) 120
Santi Nereo ed Achilleo Kirche (Rom) 93
Lettner 321
Neuausstattung 320
Presbyterium 320-321
Restauration 76, 77-78
Santi Silvestro e Martino ai Monti Basilika (Rom) 345, 346-347
confessio 346-350
Krypta 347, 349-350
San Tommaso di Cantorbery Kirche (Rom) 370-371

Santori, Giulio Antonio (Santa Severina) 34
Santo Stefano Kirch (Verona) 345
Santo Stefano Rotondo Kirche (Rom) 370
  Märtyrerfresken 186, 187, 340, 349-350, 368, 369, 371, 373, 376, 380, 431
Sant'Urbano alla Caffarella Kirche (Rom) 300
Saraceni, Cristoforo 349
Satyrus (Bruder von Ambrosius von Mailand) 127
Sauli, Antonio Maria 37
Savelli, Giacomo 122, 183, 184, 373
Savelli-Wappen 374
Scalvati, Antonio 242
Schaufrömmigkeit 174, 447, 451, 455
Schlüsselübergabe von St. Peter an St. Clemens (Gemälde, Denis Calvaert) 351
Schneewunders (Relief, Stefan Maderno) 201-202, 204
Scholastika von Nursia 185
Schutzengel-Uffizium 233-234
Sebastian (Märtyrer) 334
Selbstdarstellung 112, 115
Selbsterniedrigung (*clamor*) 134
Selbstopferung
  Kanonisation und 432
Serafia, Heilige 382-383
Sergius I (Papst, 687-701) 440
Sermartelli, Bartolomeo 291
Sermo de Sancta Caecilia 131
Serra, Santiago 425
Serra-Kapelle (San Giacomo degli Spagnoli)
  Jakobusstatue 425-428
Severano, Giovanni 356
Sfondrato, Anna 33, 144
Sfondrato, Aurelia 147, 148
Sfondrato, Barbara 43, 139, 147-148, 164n339, 407
Sfondrato, Ercole 21, 32, 33, 37, 39, 40, 41, 133-134, 147
Sfondrato, Francesco (1493-1550) 22, 23, 27, 145, 165
Sfondrato, Francesco (gest. 1630) 22, 41
Sfondrato, Giulia 145-147
Sfondrato, Niccolò 28, 146, 165, 167
  Eingriffe in Lebensführung Frauenklöster 137, 138
  Herkunft 21n4
  Kardinalat 23, 27, 30n66, 166, 187, 191
  Krankheit 22
  Paulo Camillo Sfondrato als Projektionsfigur für 28, 165-166
  Siehe auch Gregor XIV
Sfondrato, Paolo (1538-1587) 21, 22-23, 24, 27-28, 146
Sfondrato, Paolo Innocenzo 42
Sfondrato, Paulo Camillo (1560-1618) 4, 12, 20, 388
  Agnes-Verehrung 96, 99, 104, 168
  Ansehen/Prestige 82, 84, 90-91, 106, 113, 116, 133, **178-182**
  Begünstigungen von Gregor XIV 33-34, 40
  Bemühen um Heiligkeit **164-178**, 463
  Biographie 20-21
  Briefwechsel mit Guerra **173-176**, 447
  Buβpraktiken 152, 153, 155, 159, 168, 405
  Cäcilie als Identifikationsfigur für 27, **130-150**, 174, 463
  Clemens VIII und 43, 45, 46, 110
  Familienorientierung 47, 48, 110, 111, 113, 165, 170
  Farnese und 119
  Franziskusverehrung 153-154, 168
  Geburtsdatum 21n2,n3,n5
  Grab 6, 20, 21n2, 89, 90, **112-130**, 150, 151, 196, 198, 320, 463
  Grabungen
    Motivation für 63, 65, 82, 106, 151
    in Petersbasilika 43
    in San Francesco 154
    in San Martinello 45
    in Santa Cecilia Basilika 58, 59, 60, 63, 67-68, 75, 85, 142, 235
    in Santa Costanza 101-102
    in Sant'Agnese 99, 100, 155
  Herkunft und Ausbildung **21-23**, 21n2,n4, 23-24, 27, 133, 407
  Innozenz IX und 40-41, 42
  Inspirationsquellen für Cäcilienstatue 404-405, 409
  Kardinalsernennungen durch 32, 35, 39
  Karriere **24-29**, 91, 98, 103, 152
    Bischof von Albano und Cremona 98, 103
    Kardinalnepoten Gregors XIV 29-41
  Kunstsammlung 178-182

Sfondrato, Paulo Camillo (1560-1618) (cont.)
Lauretaner Madonnaverehrung 405-406, 409
Machtzuwachs von **31-33**, 34, 39, 40
Neri und 24, 25, 44, 388
Olivetaner und 98, 152
Oratorianer und 24, 25, 30, 32, 166, 168
Pauschalis I als Vorbild für 136
Pilgerfahrten 151-152, 153
politisches Engagement 30, 46, 54, **109-111**, 168
als Projektionsfigur für Niccolò Sfondrato 28, 165-166
Proteste gegen 4, **32-34**, 36, 37, 38, 39, 40, 174-175
Rekrutierung und Beurteilung von Künstlern 205, 402
religiöses Engagement 46-47, 54, 178
in Santo Chioso Kongregation 172, 173
Selbstdarstellung 112, 151, 164, 174, **178-182**
als büßender Pilger 151, 152, 153, 155, 168
als Eremit 151, 152-153, 155, 163, 168
Kunstgeschmack als Mittel sozialer Profilierung 178-182
Mäzenatentum als Mittel sozialer Profilierung 180-181
für politische und soziale Zwecke 168
in Sienna 175
spanische Bindung 30, 33, 107-108, 109
Stiftungen/Geldzuwendungen 133-134, 142, 165, 169, 170, 205, 206
als Mittel sozialer Profilierung 180-181
an Nonnenkloster Santa Cecilia 139
an Santa Cecilia Basilika 56, 57, 58, 84, 88, 98, 117-118
an Santa Cecilia de Posterula 133
an Sant'Agnese 98, 102-103, 103-104, 104-105
Schmuckspenden 407
Zahlungen an Vanni 247-249
in Tivoli 173
Umbenennung 113, 114
Wappen 252
Wunder 167-168, 169
Siehe auch Cäcilienkörper; Cäcilienstatue; Ferrara-Affäre; Santa Cecilia Basilika,
Sfondrato, Valeriano 89n451
Sfondrato Familie
Farnese Familie und 119
Heiligenverehrung 407
ökonomischer und sozialer Aufstieg 33, 35
Rolle weiblicher Familienmitglieder 144-150
Wappen 252
Siena 169, 170
Sieneser Kongregation *Siehe* Sacro Chiodo Kongregation
De Signis Ecclesiae Dei (Tommaso Bozio) 388
Silvestro (Neffe von Paulo Camillo Sfondrato) 110
Simplizianus von Mailand 57
Sixtus III (Papst, 432-440) 95
Sixtus V (Papst, 1585-1590) 52, 92, 94, 110, 121, 191, 202, 286, 456
Körper und Grabmal 38, 65, 202
Wiedereinführung Stationsgottesdienste 59, 354, 357-358, 363
Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum (Justus Sadeler) 157
Solitudo sive vitae patrum eremicolarum (Kupferstichfolge, Johannes und Raphael Sadeler) 157, 360
Sopra gli angeli custodi (Luigi Gonzaga) 234
Soraner Kruzifixus 399-400, 404
Sorbolongo, Giacomo 180
Sorore, Beato 170
Spada, Virgilio 117, 325, 333, 384
Speciano, Cesare 24
Speculatores domus Israel (Bulle, Clemens VIII) 459
Spinelli, Eleonora 398
Sponde, Henry de 361
Stati, Cristoforo 204
Stationsgottesdienste 52-53, 60, 61, 354, 357-358, **362-364**, 430
Stationskirche 61, 361
Stephanus (Protomärtyrer) 63, 64, 217, 370, 431
Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Canova (Leopoldo Cicognara) 12
Strozzi, Filippo 398
Der Sturz des Simon Magus (Altarbild, Francesco Vanni) 249, 250
Sulpicius Severus 434-435

Susanna von Concordia (Märtyrerin) 121, 123
Siehe auch Santa Susanna Kirche
Sylvia (Märtyrerin) 388

Talpa, Antonio 332
Targone, Antonia 192-193
Targone, Olimpia 192
Targone, Pompeo 192, 194-195, 200-201
Tarquinis Priscus (King, 616-579 BC) 132
Tarugi, Francesco Maria 168, 176
Tatti, Jacopo (Sansovino) 425, 426, 427-428
Tedeschi, Gregorio 68
Teio *Siehe* Guerra, Matteo
Tempesta, Antonio 200, 201
Tertullian 352, 362, 375, 439
Thiofrid von Echternach 385-386
Thirkeld, Richard (Märtyrer) 371
Thomas der Zisterzienser 324
Thomassin, Philippe 132
Thomas von Aquin 66, 131
Tibaldi, Domenico 349
Tibaldi, Pellegrino 408
Tiburtius (Bruder von Valerian) 5n14, 214, 339
  Abbildung in Cappella del Bagno 86
  Bekehrung 304, 325
  Bronzeplastik Cäcilienaltar 213
  Reliquien 47, 54, 57-58
  Silberbüste 58
  auf Vita-Ikone Vanni 254, 255n67
  Wiederfindung Körpers 67, 68
Tifernas, Margarita 389
Tintoretto (Jacopo Robusti) 304
Tiptoft, John 301
Titelkardinalat 93, 113
Tivoli (Olivetanerkloster) 152, 153, 173
Tizian 179
Tod Antoninos (Freske, Allessandro Allori) 295, 296, 297
Der Tod der heiligen Cäcilie (Gemälde, Francesco Vanni) 90, 247, 248, 301, 342, 377-378
  Gemeinsamkeiten mit/Unterschieden zwischen Cäcilienstatue und 257-259, 265-266
  Gestik 258
  Lichteinsatz 258
  Pose 268
  Rezeption 265
  Vorstudien 260-264, 269
    Arme und Hände 261, 262
    Beinen, Füßen und Unterschenkeln 261-262
    Gesicht und Blick 261
    Gestik 262
    Gewand 265-266
    Madonna in 263
    Pose 261
    Umorientierung Entwürfe 263
Tod der heiligen Cäcilie in Anwesenheit von Papst Urban I (Gemälde, Francesco Curradi) 62n284
Tolomei, Calanio 276
Tolomei, Marcantonio 272
Tolomei, Pietro 410n88
Torelli, Ludovica 145
Torres, Francisco de 53
Torsellino, Orazio 406
Totenmasken 449-450
Totius luris Canonici compendium (Pietro Alagona) 68
Tranquillin (Märtyrer) 334
Transsubstantiationslehre 455n183
Trattato degli strumenti di martirio (Antonio Gallonio) 376
Tres et viginti libri in locos lucubrationum D. Erasmi (Alberto Pio) 336
Tridentinum 4-5, 66
Triumphus martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus (Giovanni Battista Cavalieri) 188, 369, 373
Trivulzio, Giustina 23
Trivulzio, Maddalena 22
Trophaeum vitae solitariae (Sadeler) 158, 159n312
Truchsess von Waldburg, Otto 408
Turbanti, Girolamo 246
Turcius Almachius 5n14
Turretino, Cesare 252
Tuti, Giulio 170, 171

Die Überführung des Körpers des Pierozzi in die Salviati-Kapelle (Pendant, Passignano) 277, 278
Übergabe der Standarte an Marcantonio Colonna (Andrea Brasca) 202

Ugonio, Pompeo 61, 71, 143, 319, 346, 353-354, 372, 387
über Abstammung Cäcilie von Rom 132
über Ausstattung Santa Cecilia 183, 184, 309
über Erscheinungsbild Roms 355-356
über Prachtaufwand in Kirchen 338
über Umgestaltung Santa Sabina 60, 424
über Umgestaltung Santa Susanna 121, 122
über unversehrte Frauenreliquien 387-388
Unversehrtheit Heiligenkörper 382, 383-385
Prophezeiungen und Evangelien über 379-380
Siehe auch Bozio, Tommaso

Urban I (Papst, 222?-230?) 5-6n14, 83, 188
Abbildung im Cappella del Bagno 86
auf Vita-Ikone Vannis 254, 255n67
Bekehrung Valerians durch 5-6n14
Betgestik 225
Bronzeplastik Cäcilienaltar 213
Gemälde Baglionis 217, 218
Körper/Reliquien 47, 67, 68
Urban VIII (Papst, 1623-1644) 192
Urbino 180, 181
urkirchliche Bräuche 360, 362, 465

Vaccari, Andrea 132
Valentinian III (Kaiser, 425-455) 95
Valerian begegnet dem Greis mit dem geöffneten Buch (Druckgraphik, Bernardino Passeri) 190
Valerian (Ehegatte Cäcilie von Rom) 137, 339
Abbildung im Cappella del Bagno 86, 239
Auffindung Körpers 47, 67, 68
Bekehrung und Taufe 5n14, 227, 325
Bronzeplastik Cäcilienaltar 213, 214
Gemälde Baglioni 217
Krönung 235, 444
Rekognoszierung 382
Silberreliquiar 58
Taufgewand 310
auf Tondo Renis 228-229
auf *Vita-Ikone* Vannis 230, 254
Valeriano, Pierio 177
Valperga, Bernardino 193n39
Vanni, Curzio 82, 195
Vanni, Francesco 26, 179, 180, 208, 215, 229-230, 235, 339
Altaranlagen 90, 272
Baglioni und 245, 246, 249, 250
Barocci-Orientierung 246, 247
als Entwerfer Cäcilienstatues 251, 257, 260, 299, 463
Gage 175, 247-249
Guerra und 173
Passignano-Orientierung 277
Pierozzi-Orientierung? 286
Pinturicchio-Orientierung 279
Raffael-Orientierung 245-246
römische Karriere 244-246
in Sacro Chiodo Kongregation 176
Skulpturen 272
Tätigkeit bei de'Vecchi 285
Tätigkeit für Olivetaner-Orden 205-206
Tätigkeit für Santa Cecilia 247-249
Vorstudien *Krönung* 240-242, 339
Werke 176-177, 244, 271
Wertschätzung von Sfondratos/Erhebung in Adelsstand 249-250
Zeichnung Agneskörpers/Beitrag Katharinabiographie 273, 274, 275, 277
Siehe auch Christus stürzt an der Geißelsäule; *Tod der heiligen Cäcilie*; *Vita-Ikone der heiligen Cäcilie*,
Vanni, Gabriele 177
Vanni, Rafaelo 242-243
Vannini, Caterina 247n22
Vasari, Giorgio 207, 426
Vatikan
Dekorationskampagnen 367-368
il Vecchio (Cosimo de'Medici) 381, 382, 386-387
Vegio, Maffeo 115
Venusti, Marcello 284
Verdon, Timothy 17
Verklärung Christi (Gemälde, Lorenzo Lotto) 305
Verkündigung im Beisein der heiligen Katharina von Siena (Entwurf, Francesco Vanni) 241
Versuchte Enthauptung der heiligen Cäcilie (Gemälde, Guido Reni) 86, 129, **221-226**, 253, 307-308

Faltenwurf 232, 236
Gewandgestaltung 232, 236
Kopie durch Crogli 248
Lichtführung 236-237
Vier apokalyptischen Reiter (Holzschnitt, Albrecht Dürer) 212
Vierzigstündiges Gebet 134
Vignola (Giacomo Barozzi da Vignola) 49
Villa Farnese (Caprarola) 158, 159n313
Villena, Markgräfin von 106, 107-109
Villena, Markgraf von (Juan Fernandez Pacheco) 106, 109, 398
Visconti, Anna 22, 145
Visconti, Aurelia 145
Visconti, Ercole 144
Visconti, Gaspare Alfonso 32, 144, 154, 167
Visconti, Giulia (Giulia die Jüngere) 146
Visconti, Lavinia 145
Visconti, Onorato 132, 144
Visconti, Paola 145
Vita del servo di Dio Givanni Battista Vitelli da Foligno (Francesco Cirocchi) 169
Vita-Ikone der heiligen Cäcilie (Francesco Vanni) 239, 343
Entwurf 230-231, 251-253, 265
Gestaltung 253-255, 322
Altaranlage 256
Balustrade 256-257
Bekehrung Tiburtius 254
Fuβbodengestaltung 255
Grabplatte Sfondratos 255
Kardinalswappen Sfondratos 252, 254, 255
Krönungsszene 253-254
Statuennische 252, 253, 254-255
Taufe von Valerian 254
Nachschöpfungen 393-397
Rezeption 392-393
Vorstudien 240-242, 256, 266
Vitalian (Papst, 657-672) 93
Vitalis (Märtyrer) 381
Vitelli, Giovanni Battista 26, 151, 169, 170, 172
De vitis pontificum romanorum (Bartolomeo Platina) 345
Vitricius von Rouen 308
Vos, Marten de 157

Wappenanbringung in Kirchenräumen 112
Welles, Seigneur de 447
Werro, Sebastian 319
Die Wiederbestattung des Körpers unter Papst Clemens VIII (Freske, Giovanni Martinelli) 62n284
Wierix, Hieronymus 264-265
Wilken, Robert Louis 454n176
Wittkower, Rudolf 16
Wolf, Gerhard 17
Wulfstan 212
Wunderheilungen 78

Xaver, Franz 386

Zamboni (Giovan Battista Cremonini) 349, 351
Zanna, Giovanni 156, 196-197
Zuccari, Federico 211, 233
Zucchi, Bartolomeo 28, 92, 406
Zucchi, Giovanni Antonio 406
Zucchi, Jacopo 51, 53

ABBILDUNGEN

1–115

∴

ABB. 1 *Stefano Maderno* (*Ausführung*), *Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104893

ABB. 2 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Innenraum zum Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104761

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2015 | DOI 10.1163/9789004227682-019

ABB. 3 *Anonymer Kupferstecher, Bildnis des Paolo Camillo Sfondrato, Florenz,* BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, SIGNATUR: BUONAMICI, RITRATTI, 50, 133, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

ABB. 4 *Stefano Maderno* (*Ausführung*)*, Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Statue und Rahmen,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 5 *Stefano Maderno* (*Ausführung*), *Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Detail des Hauptes,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104894

ABB. 6 *Stefano Maderno* (*Ausführung*), *Die heilige Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Detail der Hände,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104895

ABB. 7 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Innenraum zum Hochaltar, am oder vor dem 1. Juli 1899,* FOTOGRAFIE: Ó ALINARI 24 ORE (ANDERSON 77)

ABB. 8 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Grabplatte des Paolo Camillo Sfondrato vor Presbyterium und Statuennische,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 9 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Grabplatte des Paolo Camillo Sfondrato,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104892

ABB. 10 *Rom, St. Peter, Cappella Gregoriana, Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 11 *Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Holzdecke,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 12 *Rom, Santa Maria Nova* (*heute auch Santa Francesca Romana*), *Holzdecke,*
FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 13 *Rom, Santa Sabina, Innenraum im heutigen Zustand,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

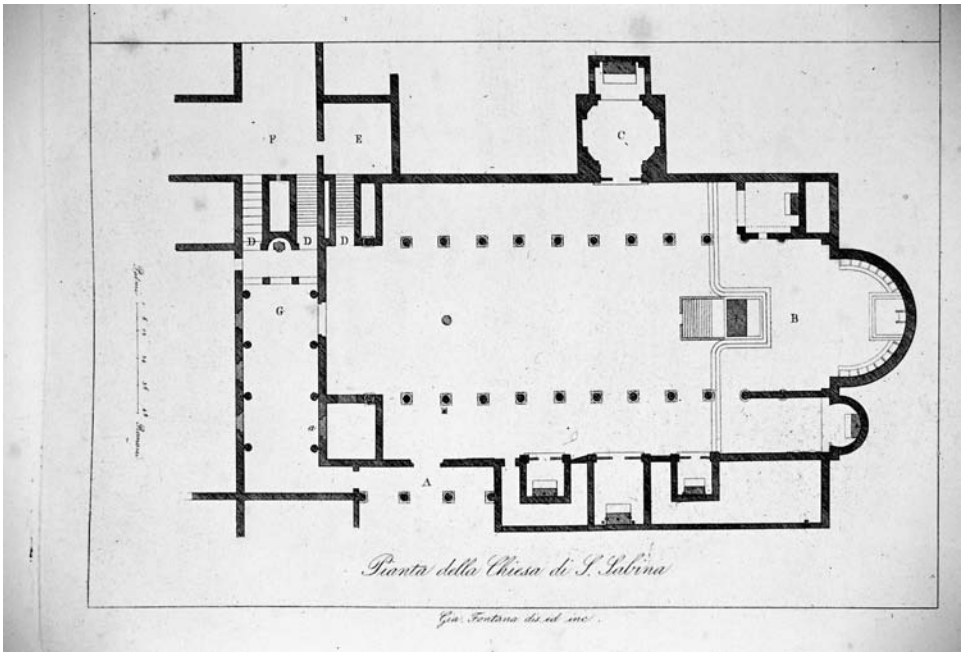

ABB. 14 *Giacomo Fontana* (*Entwurf und Ausführung*), *Pianta della Chiesa di S.*[*anta*] *Sabina, in:* FONTANA, I, 1833, TAVOLA XXX, [FIGURA 2], FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

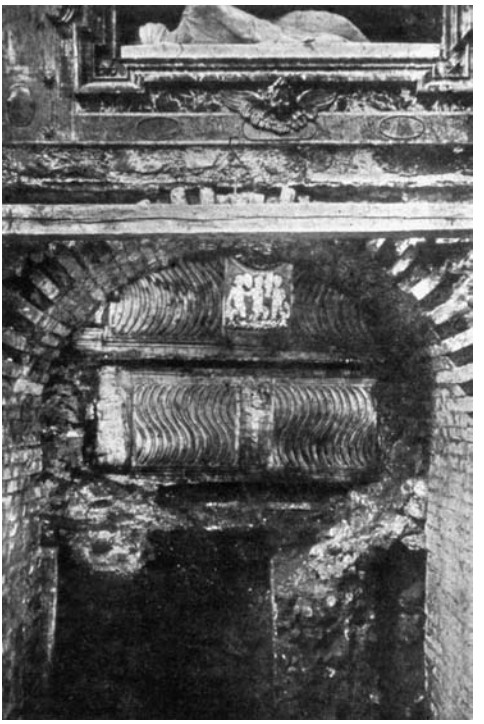

ABB. 15 *Anonymer Fotograf, Die Confessio von Santa Cecilia in Trastevere in Rom zu einem unbekannten Moment während der Ausgrabung vom 1. Juli 1899 bis zum 21. November 1901,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

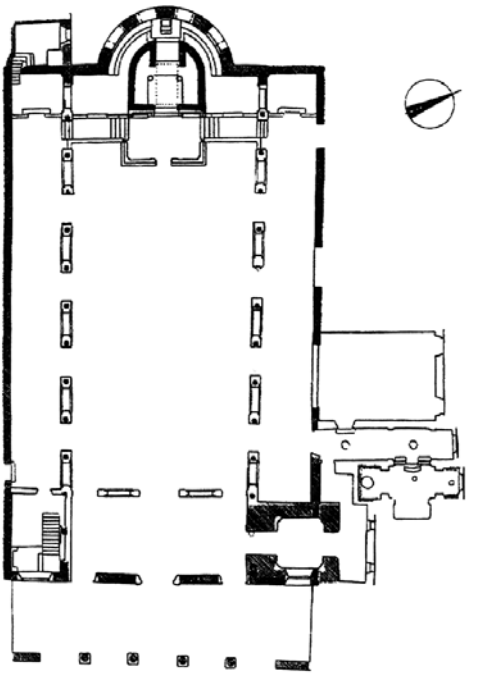

ABB. 16 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Grundriss der Kirche und ihrer Anräume im heutigen Zustand,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 17 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Vestibül,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

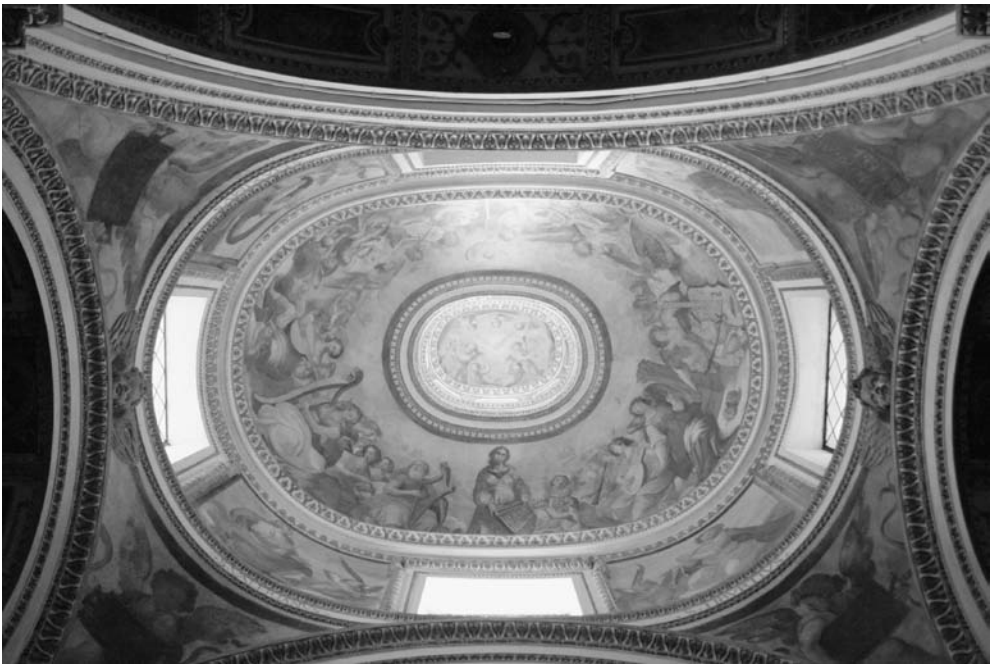

ABB. 18 *Anonymer Freskant, Die Verzückung der heiligen Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Kuppelschale,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 19 *Guido Reni, Die versuchte Enthauptung der heiligen Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Altar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 25420

ABB. 20 *Anonymer Freskant, Der heilige Valerian, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Kuppeltambour,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 21 *Francesco Vanni, Der Tod der heiligen Cäcilie, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 22 *Giovanni Baglione, Die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 23 *Giovanni Baglione, Christus legt der heiligen Agnes eine Juwelenkette um, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 24 *Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Innenraum zum Altar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. C 272

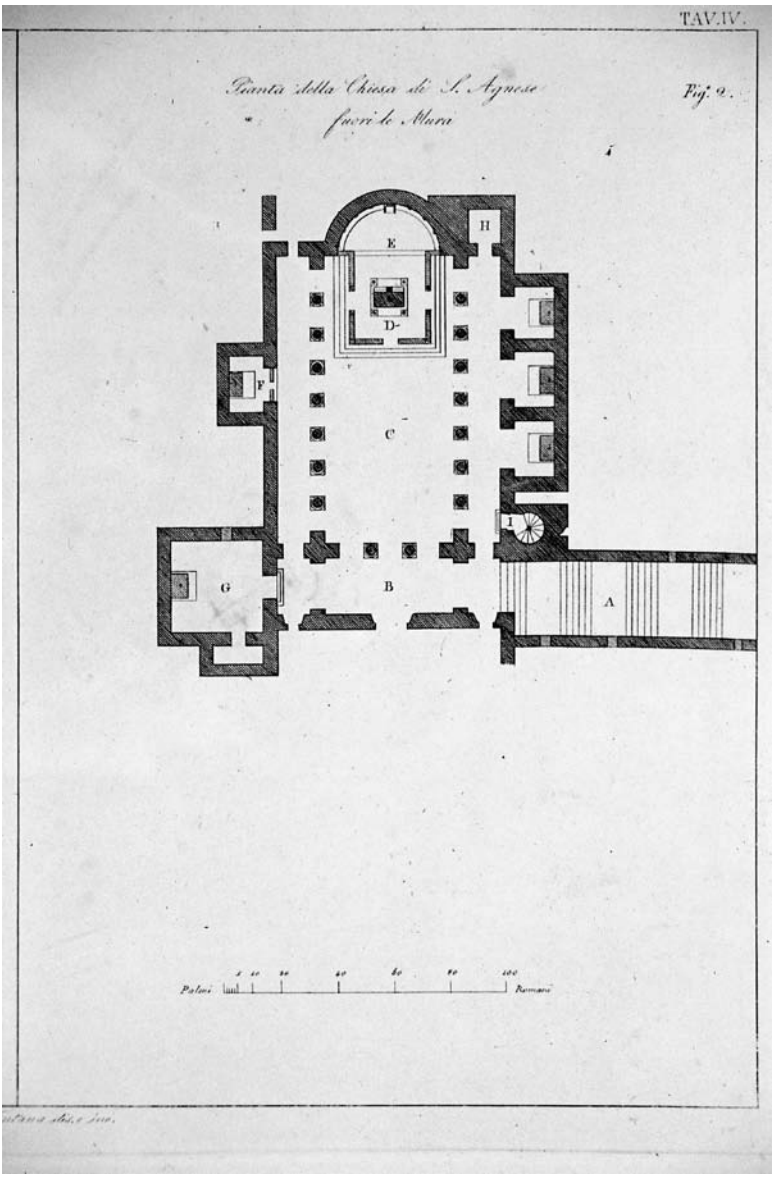

ABB. 25 *Giacomo Fontana* (*Entwurf und Ausführung*), *Pianta della Chiesa di S.*[*ant'*]*Agnese fuori le Mura, in:* FONTANA, I, 1833, TAVOLA IV, FIGURA 2, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 26 *Nicolas Cordier* (*unter Verwendung eines antiken Alabastertorsos*), *Die heilige Agnes, Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Presbyterium,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 27 *Orazio Censore* (*Guss*), *Granatapfel, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 28 *Francesco Vanni* (*Entwurf*), *Cornelis Galle* (*Ausführung*), *Vita-Ikone der heiligen Cäcilie, Mailand, Raccolte civiche del Castello Sforzesco, Raccolta Bertarelli,* SIGNATUR: POPOLARI SACRE, CART. M. 36-15, FOTOGRAFIE: RACCOLTE CIVICHE DEL CASTELLO SFORZESCO, RACCOLTA BERTARELLI

ABB. 29 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Apsismosaik, F*OTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. 165389

ABB. 30 *Rom, Santa Susanna, Schiff und Presbyterium,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 31 *Rom, Santa Susanna, Presbyterium,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 32 *Rom, Santa Susanna, Krypta zur Treppenanlage, F*OTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. F 19361

ABB. 33 *Rom, Santa Susanna, Krypta zum Altar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 24776

ABB. 34 *Rom, Santa Susanna, Kryptenaltar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. F 19359

ABB. 35 *Tommaso Laureti, Das Martyrium der heiligen Susanna, Rom, Santa Susanna, Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 36 *Francesco Vanni* (*Teilentwurf*), *Andrea Vaccari* (*Ausführung, Zuschreibung*), *Vita-Ikone der heiligen Katharina von Siena, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, SIGNATUR: HB 005, F. 072, 096

ABB. 37 *Guido Reni* (*nach Raffael*), *Die heilige Cäcilie, Rom, San Luigi dei Francesi, Polet-Kapelle, Altar,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 38 *Guido Reni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Vestibül, Westwand,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104926

ABB. 39 *Stefano Maderno* (*Ausführung, Zuschreibung*), *Bronzeengel, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltar, Giebel der Statuennische,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104876

ABB. 40 *Anonymer Freskant, Die Heiligen Urban I., Cäcilie, Valerian, Stephanus und Laurentius, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Gewölbespiegel unter dem Nonnenchor,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 41 *Francesco Vanni* (*Entwurf*), *Pieter der Jode* (*Ausführung*), *Christus an der Geißelsäule, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, SIGNATUR: HB 005, F. 031, 032

ABB. 42 *Francesco Vanni, Christus stürzt an der Geißelsäule, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

VITA ET MARTYRIVM . S . ET
gloriosæ xpi virginis & martyris
CÆCILIÆ et qui cum ipsa erant . SS .
VALERIANI TYBVRTII et MAXIMI quos
corpora uenerant in eiusdem S . CÆCI-
LIÆ ecclesia Regionis transtyberim
simul cum corporib? SS . VRBANI et
LVTII Pontif . et martyr ac alios
nongentos martyr ad excitandam
ipsor . deuotionem Petri Iulij Presbiter
et I . V . D . Rom : cura & sumptib? expressa .
S . VRBANVS
S . LVTIVS

ABB. 43 *Bernardino Passeri, Frontispiz der Cäcilien-Vita, Erstzustand, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, TAFEL I

ABB. 44 *Bernardino Passeri, Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius und Maximus, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, TAFEL II DER CÄCILIEN-VITA

ABB. 45 *Raffael, Die heilige Cäcilie, Bologna, Pinacoteca Nazionale,* FOTOGRAFIE: WIKIMEDIA COMMONS

ABB. 46 *Bernardino Passeri, Cäciliens Konversion zum Christentum, Tafel III der Cäcilien-Vita, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA

ABB. 47 *Bernardino Passeri, Valerian begegnet dem Greis mit dem geöffneten Buch, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, TAFEL VI DER CÄCILIEN-VITA

ABB. 48 *Bernardino Passeri, Die Krönung Cäciliens und Valerians durch den Engel, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, TAFEL VIII DER CÄCILIEN-VITA

Maxim⁹ Præfecti cubiculari⁹ ꝛꝛ prædicatione ad xpm conuersus, cum tota fami
lia baptiꝛat', ipsorꝫ obtruncatoꝝ aias ab Angelis in cælum deferri uidet

ABB. 49 *Bernardino Passeri, Maximus sieht, wie die Seelen von Valerian und Tiburtius ins himmlische Reich getragen werden, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, TAFEL XI DER CÄCILIEN-VITA

CATHERINA CIRCVMPICTIS ALII·Q·;HAVD STIGMATVM EXPERS
MIRACVLIS CLARA·A· PIO II·PONT·M·INTER DIVAS REFERTVR
·:A·D·M·CCCCLXI·DIE·XXVIIII·IVNII:·

ABB. 50 *Francesco Vanni, Die Kanonisation der heiligen Katharina von Siena, Siena, Santa Caterina in Fontebranda, Oratorium der Cucina, Nicchia del Governatore,* FOTOGRAFIE: KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ – MAX-PLANCK-INSTITUT, NEG. NR. 531413

A. S. Wulſtanus duorum regum nepos occiditur: ſuper cuius corpus per
30 dies Lux è coelo micuit.
B. Tres ſimul comites eius paſsi ſunt.
15

ABB. 51 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Das Martyrium des heiligen Wulfstan, in:* ECCLESIAE ANGLICANAE TROPHAEA, 1584, TAFEL XV, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: S. 16. 17, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

ABB. 52 *Stefano Maderno* (*Ausführung, Zuschreibung*), *Bronzeengel Evangelienseite, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 53 *Stefano Maderno* (*Ausführung, Zuschreibung*), *Bronzeengel Epistelseite, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 54 *Stefano Maderno* (*Ausführung, Zuschreibung*), *Die Heiligen Valerian, Cäcilie und Tiburtius, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium, Relieffigurengruppe der Schauwand, Evangelienseite,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104881

ABB. 55 *Stefano Maderno* (*Ausführung, Zuschreibung*), *Die Heiligen Lucius I., Urban I. und Maximus, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Presbyterium, Relieffigurengruppe der Schauwand, Epistelseite,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. E 104880

ABB. 56 *Giovanni Baglione, Die Heiligen Petrus und Paulus, Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kopfende des linken Seitenschiffes,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 57 *Giovanni Baglione, Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I. und Lucius I., Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Kloster,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 58 *Giovanni Baglione, Vorstudie für die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Urban I. und Lucius I., Düsseldorf,* MUSEUM KUNSTPALAST, SAMMLUNG DER KUNSTAKADEMIE (NRW), INV. -NR. KA (FP) 85, FOTOGRAFIE: MUSEUM KUNSTPALAST

ABB. 59 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Cappella del Bagno, Vestibül, Westwand,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 60 *Guido Reni, Die Rosenkranzmadonna* (*Detail mit dem Medaillon Christus am Ölberg*), *Bologna, Santuario della Madonna di San Luca, Altarbild der zweiten Kapelle rechts,* FOTOGRAFIE: WIKIMEDIA COMMONS

ABB. 61 *Antonio Eclissi, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel. Aquarellkopie der verlorenen Wandmalerei eines anonymen Meisters in der Portikus von Santa Cecilia in Trastevere, Rom,* BAV, SIGNATUR: BARB. LAT. 4402, F. 26 RECTO, FOTOGRAFIE: Ó BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

ABB. 62 *Guido Reni, Studie für das Gemälde Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Paris,* MUSÉE DU LOUVRE, DEPARTMENT DES ARTS GRAPHIQUES, INV. NR. 1135, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

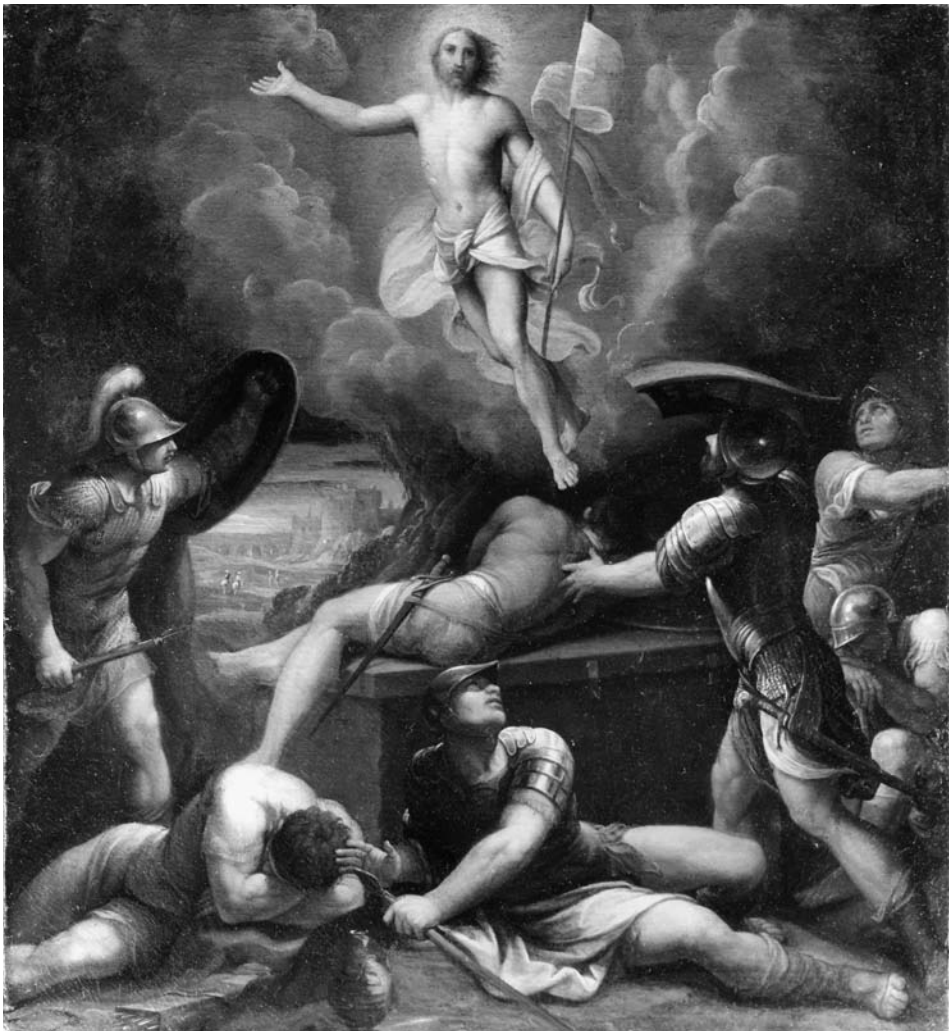

ABB. 63 *Guido Reni, Auferstehung Christi, Bologna, San Domenico, Cappella del Rosario,* FOTOGRAFIE: ARCHIVIO FOTOGRAFICO SOPRINTENDENZA BSAE – BOLOGNA

ABB. 64 *Francesco Vanni, Studie für die heilige Cäcilie, Köln,* WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV.-NR. Z 2023, FOTOGRAFIE: Ó RHEINISCHES BILDARCHIV KÖLN, RBA_607763

ABB. 65 *Francesco Vanni, Kompositionsstudie für die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Siena,* BIBLIOTECA COMUNALE, SIGNATUR: E I 15, F. 57 VERSO, FOTOGRAFIE: KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ – MAX-PLANCK-INSTITUT, NEG. NR. 368918

ABB. 66 *Francesco Vanni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 15053 F, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 250951

ABB. 67 *Francesco Vanni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 15062 F, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 250975

ABB. 68 *Francesco Vanni, Die Krönung der Heiligen Cäcilie und Valerian durch den Engel, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 10818 F, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 250978

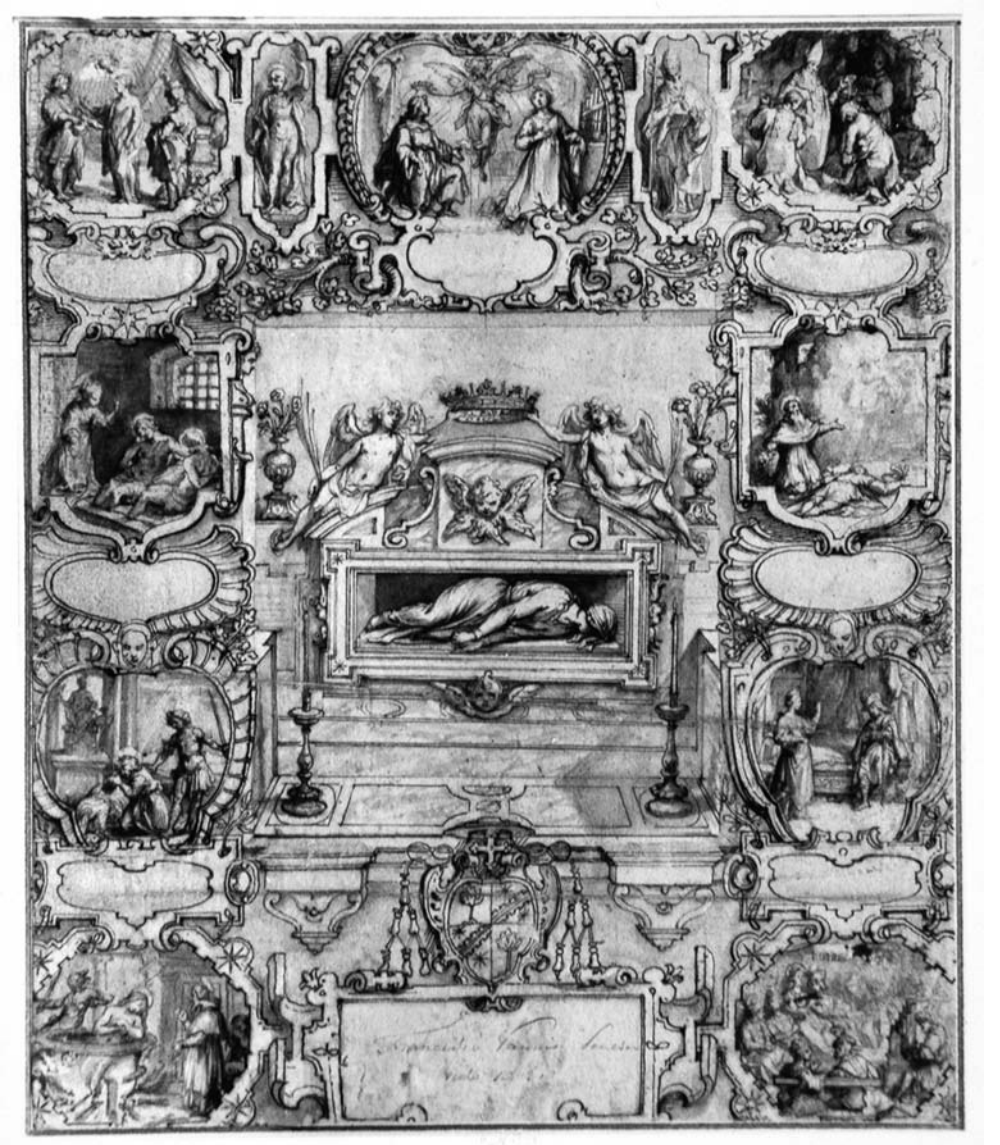

ABB. 69 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zur Vita-Ikone der heiligen Cäcilie, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, INV. NR. 782

ABB. 70 *Francesco Vanni, Vorzeichnung für die Tafel VII des druckgraphischen Katharinenlebens, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, INV. NR. 797

ABB. 71 *Francesco Vanni, Studie für eine Liegefigur, Siena,* BIBLIOTECA COMUNALE, SIGNATUR: S. III. 5, F. 116 RECTO, FOTOGRAFIE: BIBLIOTHECA HERTZIANA – MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, ROM, NEG. NR. U. PL. D 54689

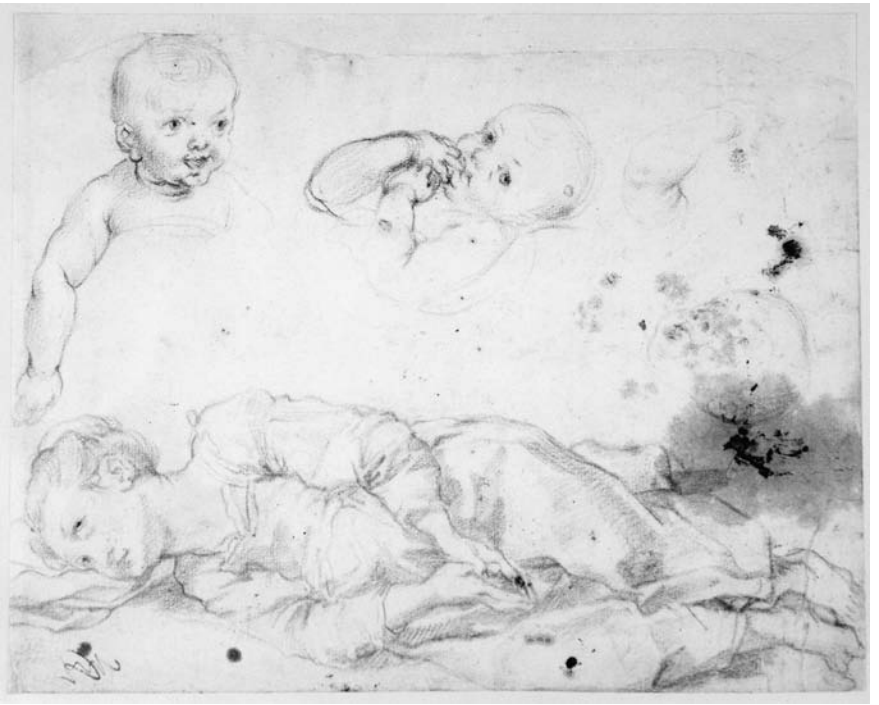

ABB. 72 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, London,* BRITISH MUSEUM, DEPARTMENT OF PRINTS & DRAWINGS, INV. NR. 1942-10-10-13

ABB. 73 *Francesco Vanni, Studienblatt mit Entwurf zum Cäcilientod, Berlin,* STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ, KUPFERSTICHKABINETT, INV. NR. 15503

ABB. 74 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, Siena,* BIBLIOTECA COMUNALE, SIGNATUR: S. III. 10, F. 80 RECTO, B, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA COMUNALE DI SIENA

ABB. 75 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, INV. NR. 31518

ABB. 76 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Cäcilientod, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 10794 F, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 141388

ABB. 77 *Francesco Vanni, Cäcilientod, Rom,* PINACOTECA VATICANA

ABB. 78 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 4820 S, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 250988

ABB. 79 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 4810 S, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 250944

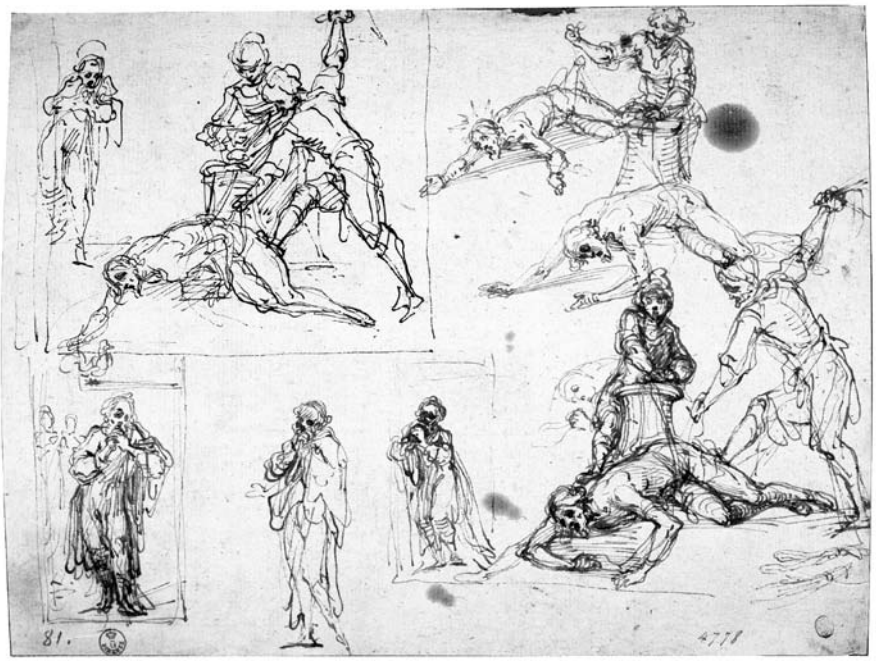

ABB. 80 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 4778 S, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 250936

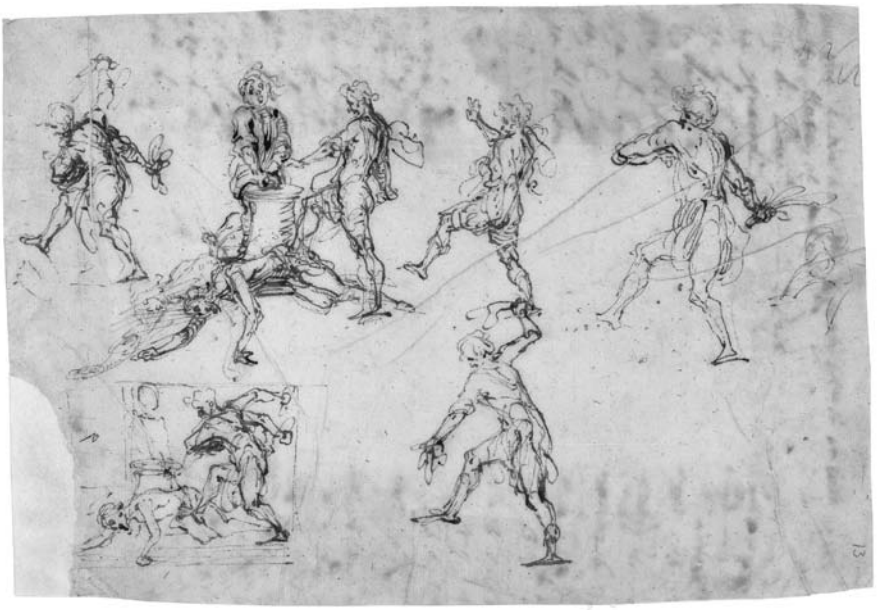

ABB. 81 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi an der Geißelsäule, Siena,* BIBLIOTECA COMUNALE, SIGNATUR: S. III. 10, F. 13 RECTO, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA COMUNALE DI SIENA

ABB. 82 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zum Sturz Christi unter dem Kreuz, Paris,* MUSÉE DU LOUVRE, DEPARTMENT DES ARTS GRAPHIQUES, INV. NR. 1607, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

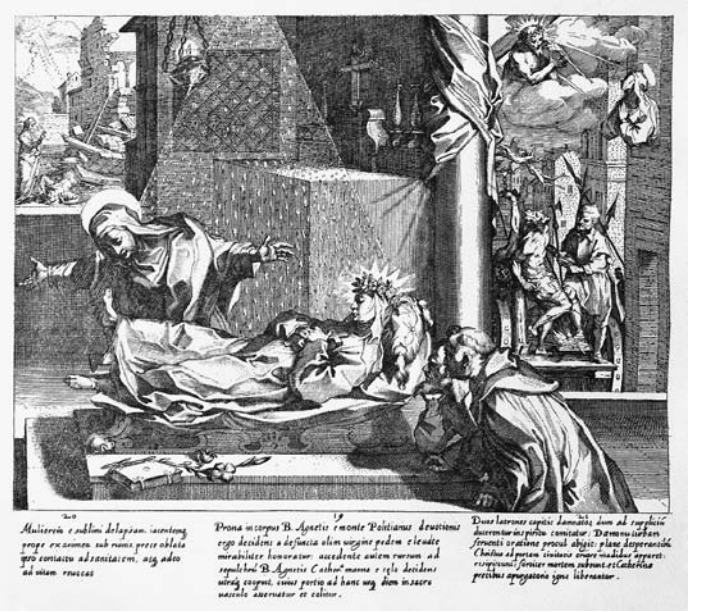

ABB. 83 *Francesco Vanni* (*Entwurf*), *Pieter de Jode* (*Ausführung*), *Tafel VII der Katharinenvita,* PRIVATSAMMLUNG, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 84 *Francesco Vanni, Vorzeichnung zur Kanonisation der heiligen Katharina von Siena, Florenz,* UFFIZIEN, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, INV. NR. 1293 F, FOTOGRAFIE: SOPRINTENDENZA SPEZIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE, GABINETTO FOTOGRAFICO, NEG. NR. GFS 167276

ABB. 85 *Domenico Cresti, genannt Passignano, Die Ausstellung des Leichnams Antonino Pierozzis in San Marco zu Florenz am 8. Mai 1589, Florenz,* SAN MARCO, SALVIATI-KAPELLE, VESTIBÜL, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 86 *Domenico Cresti, genannt Passignano, Die Überführung des Leichnams Antonino Pierozzis in die Salviati-Kapelle in San Marco zu Florenz am 9. Mai 1589, Florenz,* SAN MARCO, SALVIATI-KAPELLE, VESTIBÜL, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 87 *Florenz, San Marco, linkes Querhaus, Salviati-Kapelle,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 88 *Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, Die Kanonisation der Katharina von Siena durch Papst Pius II., Siena, Dom,* LIBRERIA PICCOLOMINI, FOTOGRAFIE: WIKIMEDIA COMMONS

ABB. 89 *Anonymer Bildhauer, Gisant der Katharina von Siena, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

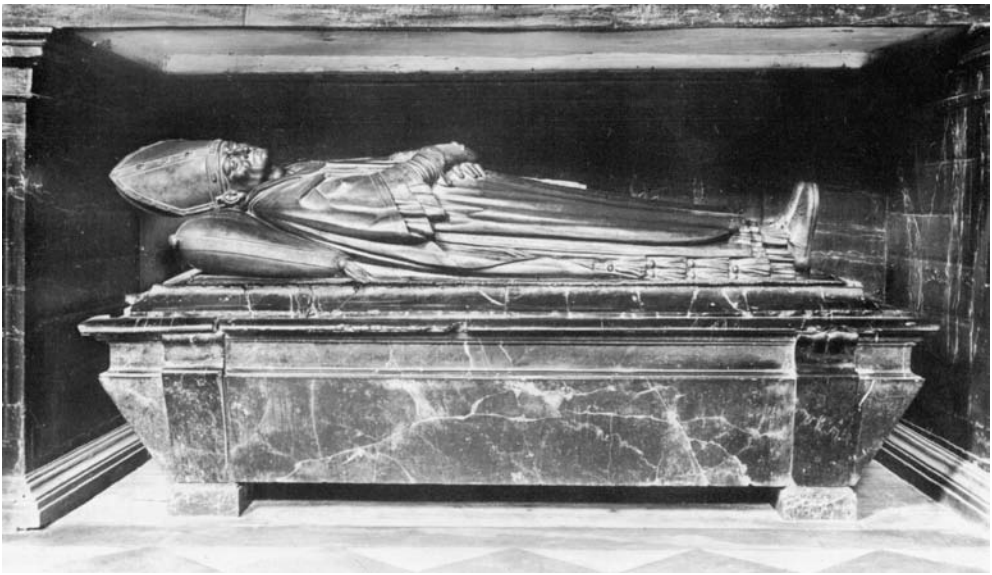

ABB. 90 *Giambologna, Gisant des Antonino Pierozzi, Florenz, San Marco, Sakristei,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

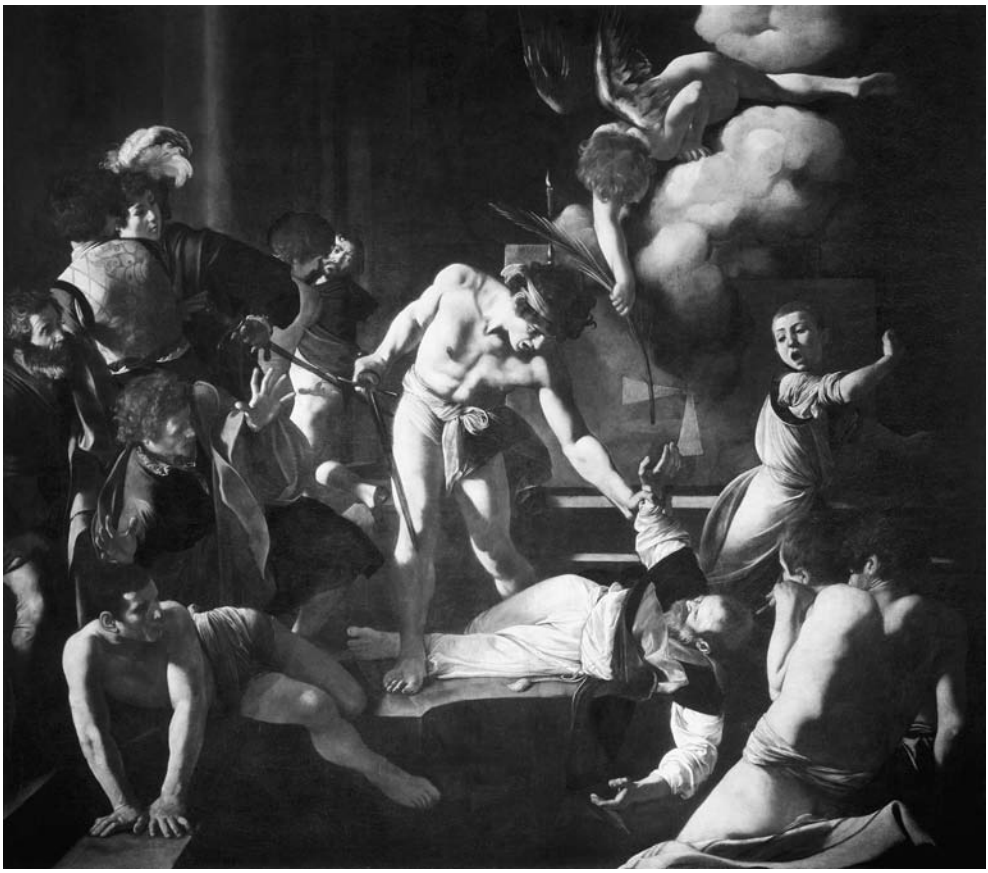

ABB. 91 *Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, Das Martyrium des heiligen Matthäus, Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli-Kapelle,* FOTOGRAFIE: WIKIMEDIA COMMONS

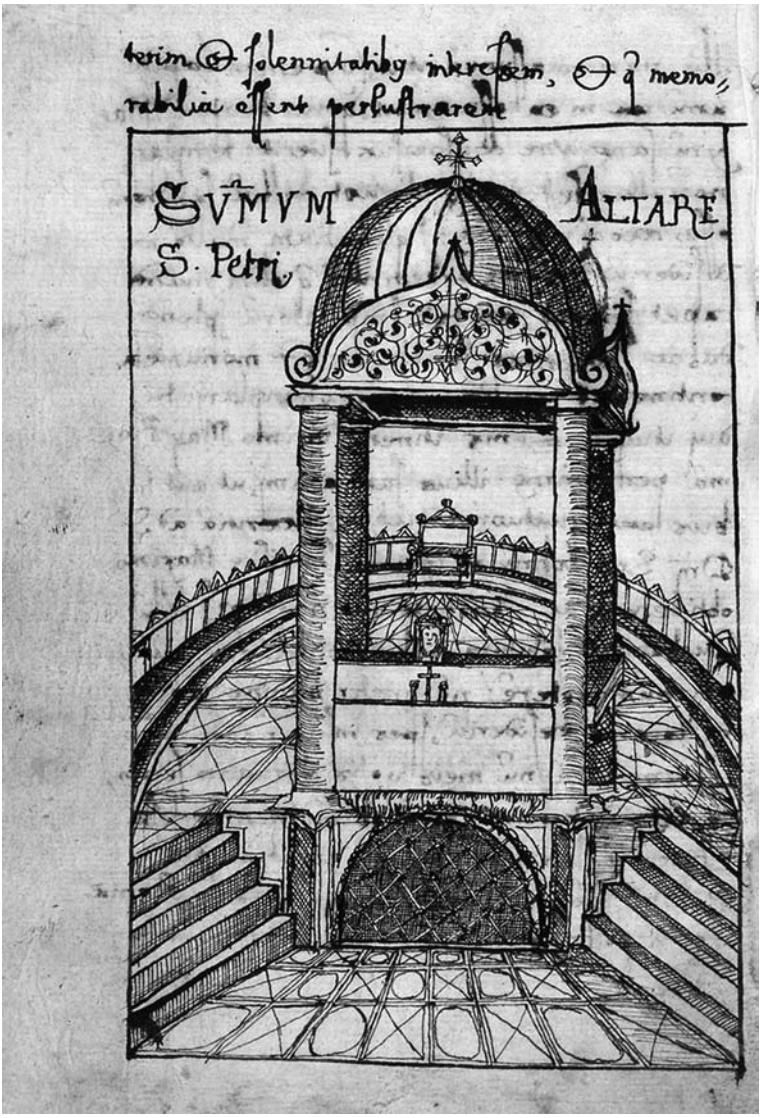

ABB. 92 *Sebastian Werro, Die Hochaltaranlage Gregors des Großen in St. Peter, bezeichnet „Summum altare S.*[*ancti*]*Petri", in:* DERS., ITINERARIUM HIEROSOLYMITANUM, 1581, FRIBOURG, BIBLIOTHÈQUE CANTONALE ET UNIVERSITAIRE, SIGNATUR: MS. L 181, F. 16 VERSO, FOTOGRAFIE: © FRIBOURG, BIBLIOTHÈQUE CANTONALE ET UNIVERSITAIRE

ABB. 93 *Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Innenraum zum Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, STOCCHI, NEG. NR. G 2084

ABB. 94 *Rom, SS. Nereo ed Achilleo, Hochaltar, Detail,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

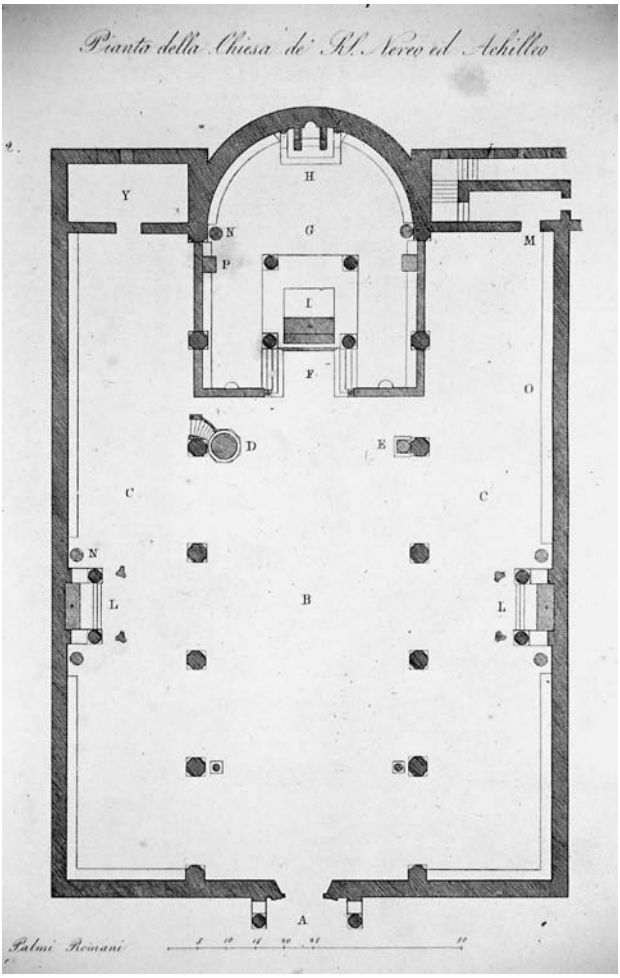

ABB. 95 *Giacomo Fontana* (*Entwurf und Ausführung*), *Pianta della Chiesa de' S*[*S*].[*anti*] *Nereo ed Achilleo, in:* FONTANA, I, 1833, TAVOLA XLIV, FIGURA 2, FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 96 *Rom, San Cesareo de' Appia, Innenraum zum Hochaltar,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

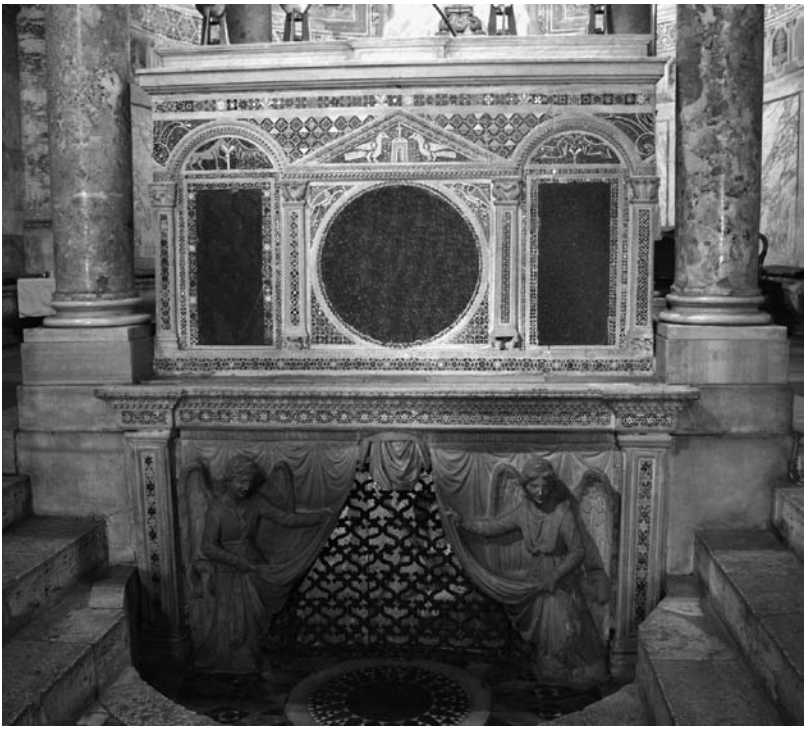

ABB. 97 *Rom, San Cesareo de' Appia, Hochaltar, Detail,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 98 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Hochaltaranlage, Lilienvase,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 99 *Rom, San Francesco a Ripa, Altieri-Kapelle, Detail des Altares mit der Beata Ludovica Albertoni von Gianlorenzo Bernini,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

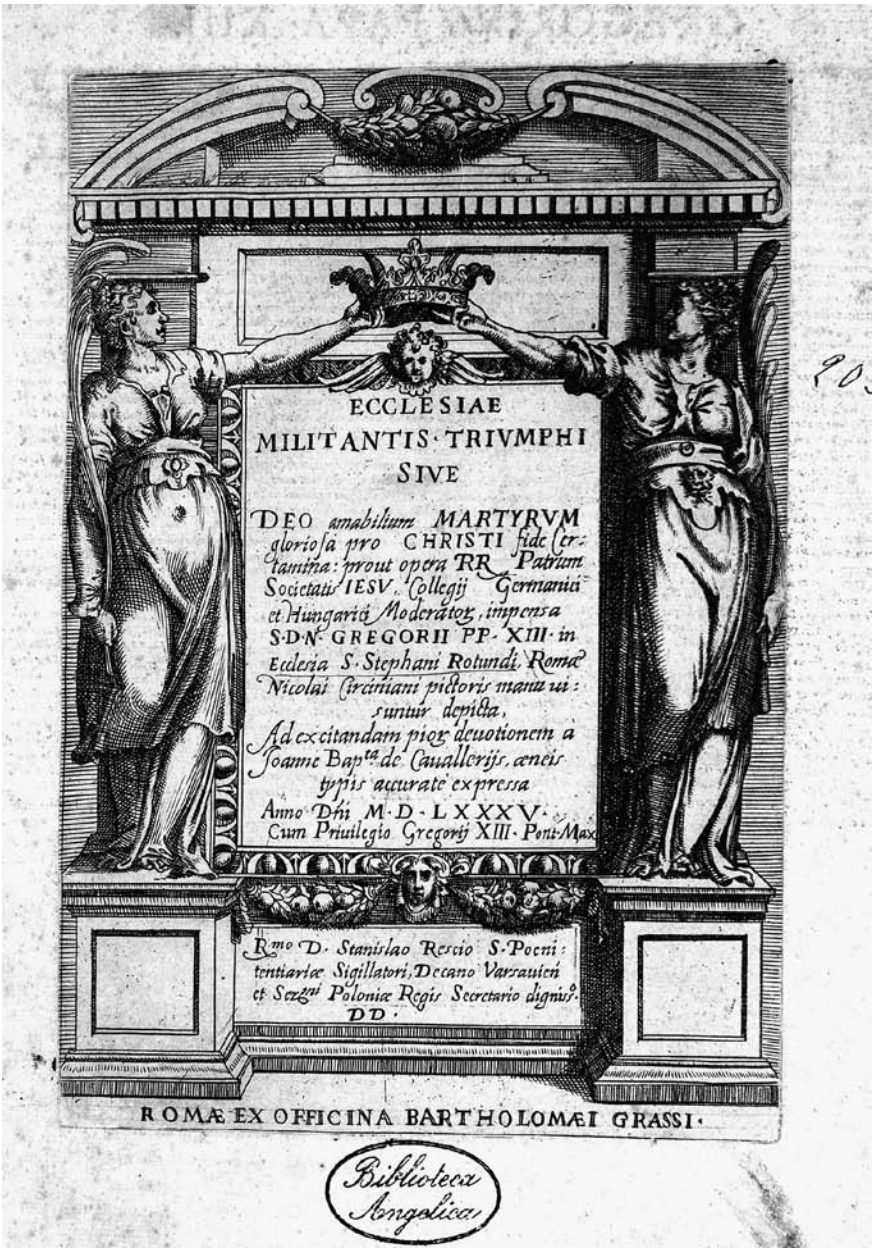

ABB. 100 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Ecclesiae militantis triumphi, 1585,* FRONTISPIZ, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: X.16.43, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

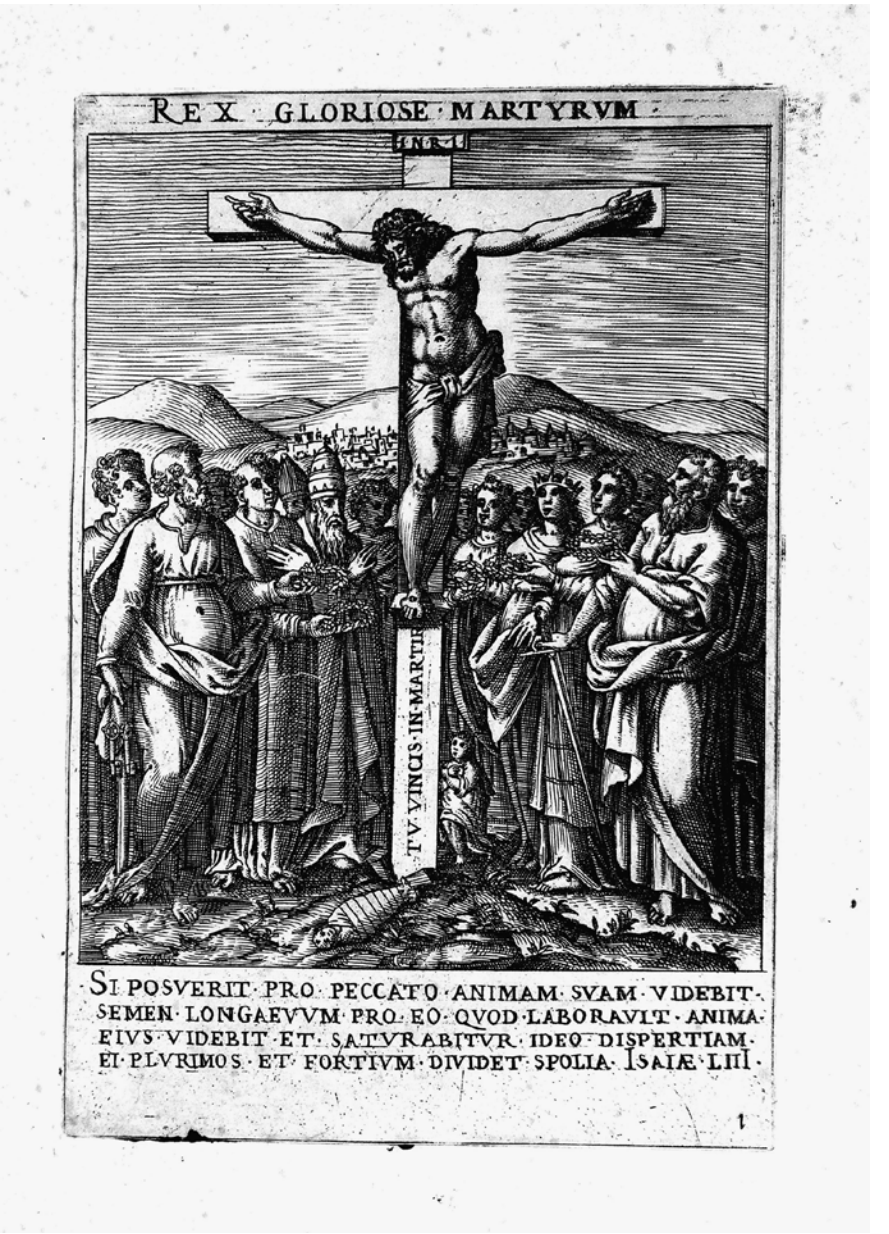
REX GLORIOSE MARTYRVM
I N R I
TV VINCIS IN MARTIR
SI POSVERIT PRO PECCATO ANIMAM SVAM VIDEBIT
SEMEN LONGAEVVM PRO EO QVOD LABORAVIT ANIMA
EIVS VIDEBIT ET SATVRABITVR IDEO DISPERTIAM
EI PLVRIMOS ET FORTIVM DIVIDET SPOLIA ISAIÆ LIII

ABB. 101 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Die Kreuzigung Christi im Kreis der Märtyrer, in:* ECCLESIAE MILITANTIS TRIUMPHI, 1585, TAFEL I, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: X.16.43, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

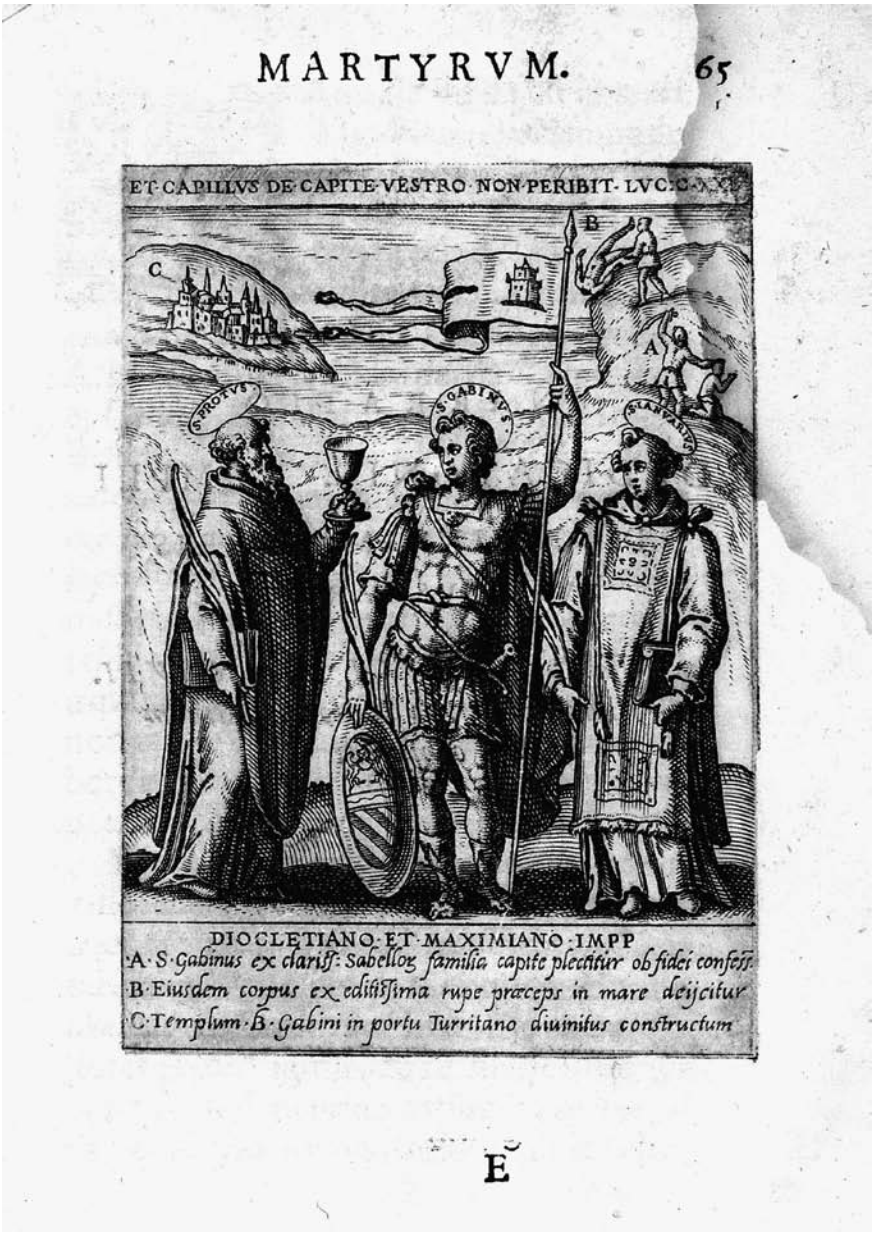
MARTYRVM. 65
ET CAPILLVS DE CAPITE VESTRO NON PERIBIT. LVC.
B
C
A
S. PROTVS
S. GABINVS
S. IANVARIVS
DIOCLETIANO ET MAXIMIANO IMPP
A S Gabinus ex clariss: Sabelloz familia capite plectitur ob fidei confess.
B Eiusdem corpus ex editissima rupe præceps in mare deijcitur
C Templum B Gabini in portu Turritano diuinitus constructum
E

ABB. 102 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Die Heiligen Protus, Gavinus und Januarius, in:* GIULIO ROSSI, TRIUMPHUS MARTYRUM, 1587, UNNUMERIERTES BLATT AUF S. 65 RECTO, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA VALLICELLIANA, SIGNATUR: S. BOR. F. I. 60, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA VALLICELLIANA

ABB. 103 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Die Steinigung des heiligen Stephanus, in:* ECCLESIAE MILITANTIS TRIUMPHI, 1585, TAFEL II, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: X.16.43, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

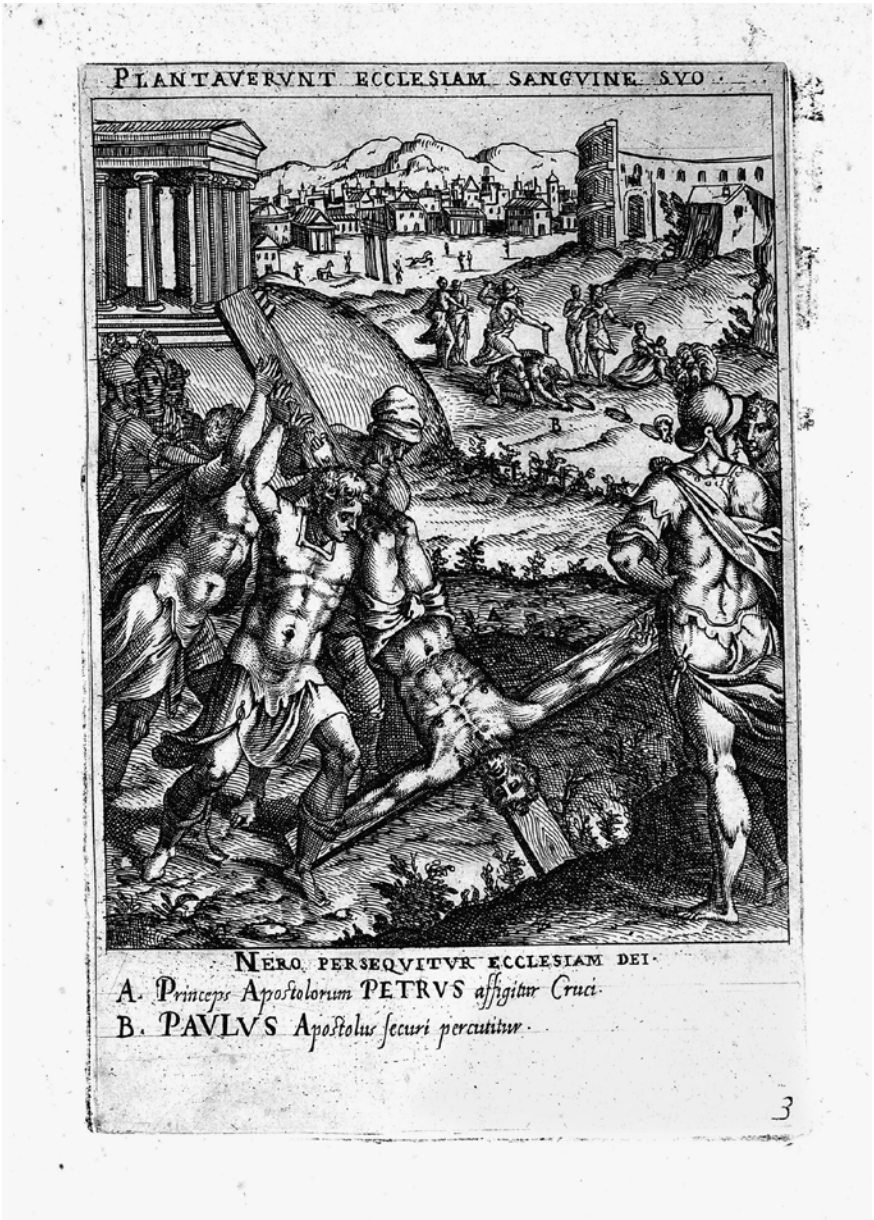
PLANTAVERVNT ECCLESIAM SANGVINE SVO
NERO PERSEQVITVR ECCLESIAM DEI
A. Princeps Apostolorum PETRVS affigitur Cruci
B. PAVLVS Apostolus securi percutitur
3

ABB. 104 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Die Martyrien der Apostelfürsten, in:* ECCLESIAE MILITANTIS TRIUMPHI, 1585, TAFEL III, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: X.16.43, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

CVSTODIT DOMINVS OMNIA OSSA EORVM · PSAL · XXXIII
DECIO · VALERIANO · ET GALIENO IMPP ·
A · APOLLONIAE Virgini dentes euelluntur.
B · STEPHANO Romano Pontifici. caput in Pontificia sede amputatur.
C · SIXTVS Romanus Pontifex occiditur.
D · COINTHA mulier raptata discerpitur.
E · VENANTIVS è muro præcipitatur.
17

ABB. 105 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Das Martyrium der heiligen Apollonia, in:* ECCLESIAE MILITANTIS TRIUMPHI, 1585, TAFEL XVII, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: X.16.43, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

Valerianus ab Vrbano PP. sacro baptismate lustratur.
Angelus duplicem coronam portansque, Cæciliæ vnam, Valeriano alteram.
Cæcilia et Valerianus Tiburtium ex Idolatria Christianum faciunt.
Valerianus ad Vrbanum PP. mittitur instructus, quibus Angelus cum tabella apparet.
Cæcilia Valerianum et Tiburtium in carcerem coniectos, ad martyrium animat.
Hoc habitu inuentum est S. CÆCILIÆ corpus, cum aliis aliquot SS. corporibus, arcæ lignæ inclusum sub ara maxima Ædis illi sacræ in Vrbe Roma XX. Octob. CIↃ.IↃXCIX.
Prima nuptiarum nocte dixit Valeriano, in Angeli tutela fore, qui virginem custodit.
Valerianus et Tiburtius capite plexi martyrio coronantur.
CÆCILIA virgo Romana, nobili genere nata, Valeriano sponso suo, eiusq; fratre Tiburtio ad fidem conuersis, et martyrio coronatis, tandem martyrij gloria decoratur sub Alexandro Imp. X. Kal. Decemb. CCXXXII.
Cantantibus organis Cæcilia in corde suo soli Domino decantabat.
A flammis illæsa, et securi ictu tribus post in cubum mutatur.
Adrian. Collaert excudit.
Kal. Ianuar. CLARISS. VIRO GVILIELMO LE MIRE VRBIS BRVXELL. EXQVÆSTORI MVSICES OMNIVMQVE ELEGANTIARVM ADMIRATORI A. L. M. F. DD. 1603.

ABB. 106 *Adrian Collaert (Ausführung), Nachschöpfung der Vita-Ikone Francesco Vannis Die heilige Cäcilie, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, SIGNATUR: HB 005, F. 070, 091

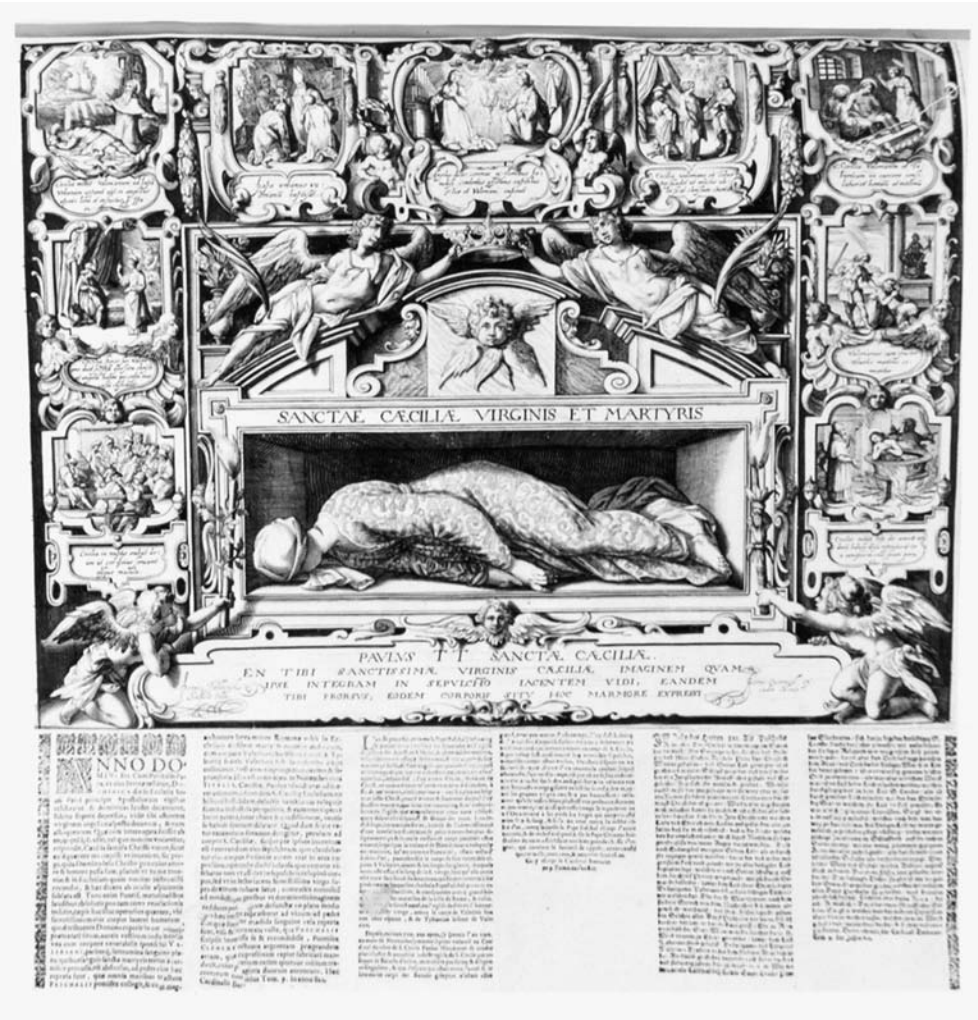
SANCTÆ CÆCILIÆ VIRGINIS ET MARTYRIS
PAVLVS V SANCTÆ CÆCILIÆ
EN TIBI SANCTISSIMÆ VIRGINIS CÆCILIÆ IMAGINEM QVAM
IPSE INTEGRAM IN SEPVLCRO INCENTEM VIDI, EANDEM
TIBI REDDIVI, EIDEM CORPORE SITV IPSO MARMORE EXPRESSI

ABB. 107 *Peter Isselburg* (*Ausführung*), *Nachschöpfung der Vita-Ikone der heiligen Cäcilie Francesco Vannis, Wien,* GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, SIGNATUR: HB 005, F. 105, 135

Omnia fere cõmuniter in
Missaꝝ celebrationibꝰ secreta dicẽda, hic se
riatim habentur: exceptis collectis se
cretis, quę suis in locis specialiter habent, necnon infractionibus.
VERO RETRATTO DI SANCTA MARIA DI LORETO

ABB. 108 *Anonymer Kupferstecher, Die Lauretaner Muttergottes, Frontispiz, in:* OMNIA FERE COMMUNITER IN MISSARUM CELEBRATIONIBUS SECRETA DICENDA, VERLEGT BEI ANTONIO BLADO, ROM 1566, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, SIGNATUR: 68.13.H.17, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA

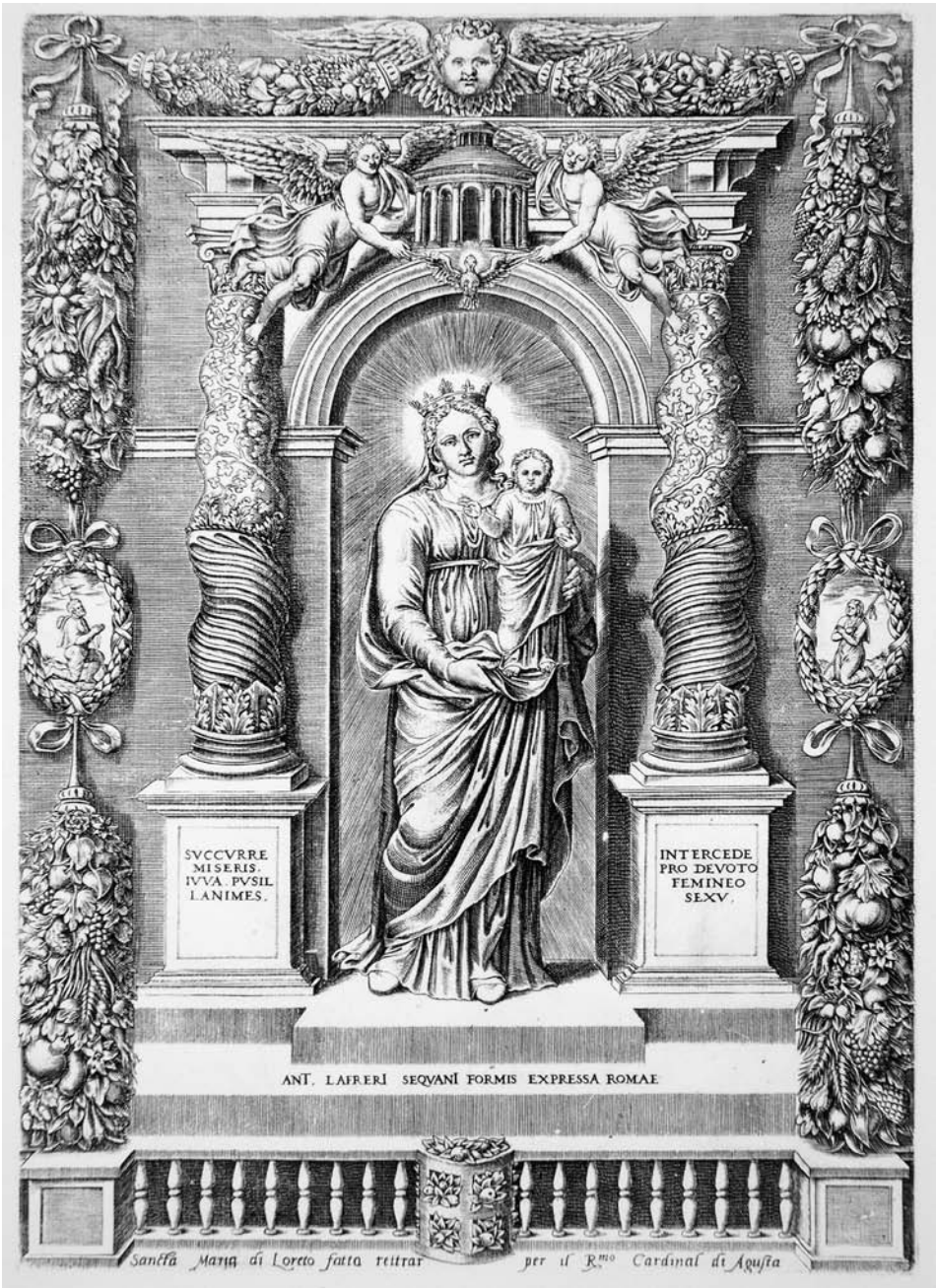

ABB. 109 *Anonymer Kupferstecher, Die Lauretaner Muttergottes, herausgegeben von Antoine Lafrery, Rom,* GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE, FONDO CORSINI 71011

ABB. 110 *Anonymer Kupferstecher, Die Lauretaner Muttergottes, Repositorium: Rom,* BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: Ĉ 2 20, F. 12 RECTO, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

ABB. 111 *Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, Madonna dei Pellegrini, Rom, Sant'Agostino, Cavalletti-Kapelle,* FOTOGRAFIE: WIKIMEDIA COMMONS

ABB. 112 *Rom, Nostra Signora del Sacro Cuore* (*ursprünglich San Giacomo degli Spagnoli*), *Blick in die Serra-Kapelle,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

ABB. 113 *Jacopo Sansovino, Martelli-Altar mit der Madonna del Parto, Rom, Sant'Agostino, Innenfassade,* FOTOGRAFIE: ARCHIV DES AUTORS

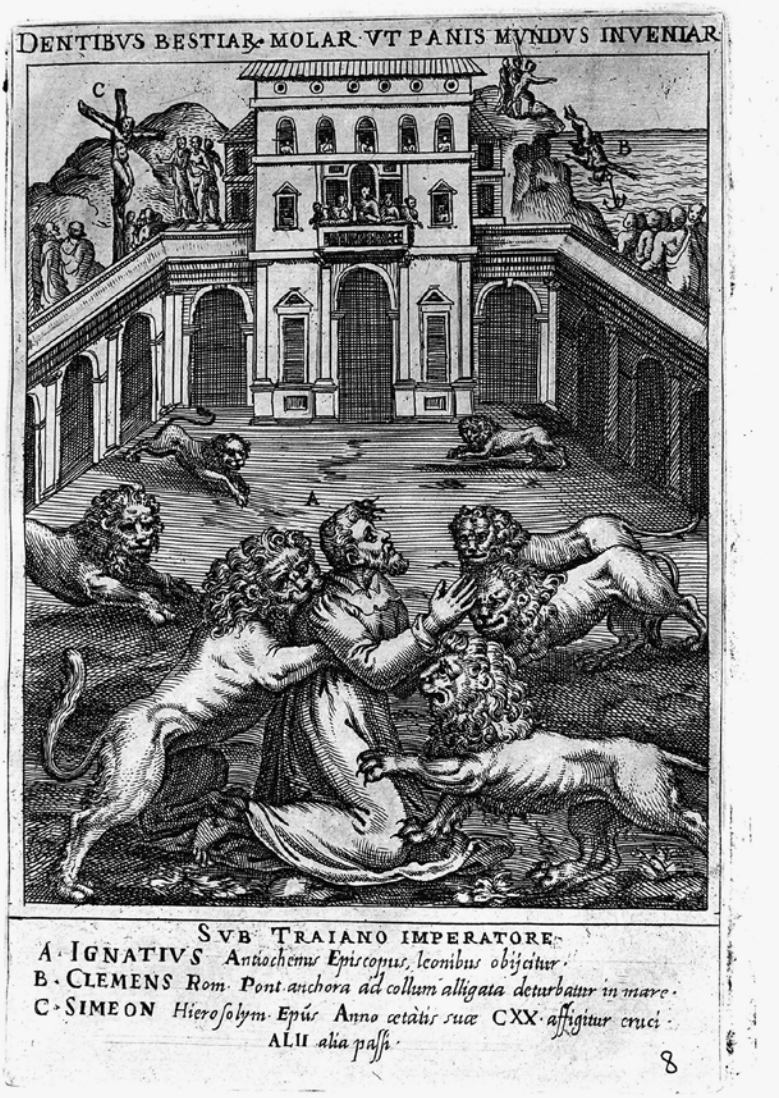
DENTIBVS BESTIAR. MOLAR. VT PANIS MVNDVS INVENIAR
C
B
A
SVB TRAIANO IMPERATORE
A. IGNATIVS Antiochenus Episcopus, leonibus obijcitur.
B. CLEMENS Rom. Pont. anchora ad collum alligata deturbatur in mare.
C. SIMEON Hierosolym. Epūs Anno ætatis suæ CXX. affigitur cruci.
ALII alia passi.
8

ABB. 114 *Niccolò Circignani* (*Entwurf*), *Giovanni Battista Cavalieri* (*Ausführung*), *Das Martyrium des heiligen Ignatius von Antiochien, in:* ECCLESIAE MILITANTIS TRIUMPHI, 1585, TAFEL VIII, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTECA ANGELICA, SIGNATUR: X.16.43, FOTOGRAFIE: BIBLIOTECA ANGELICA

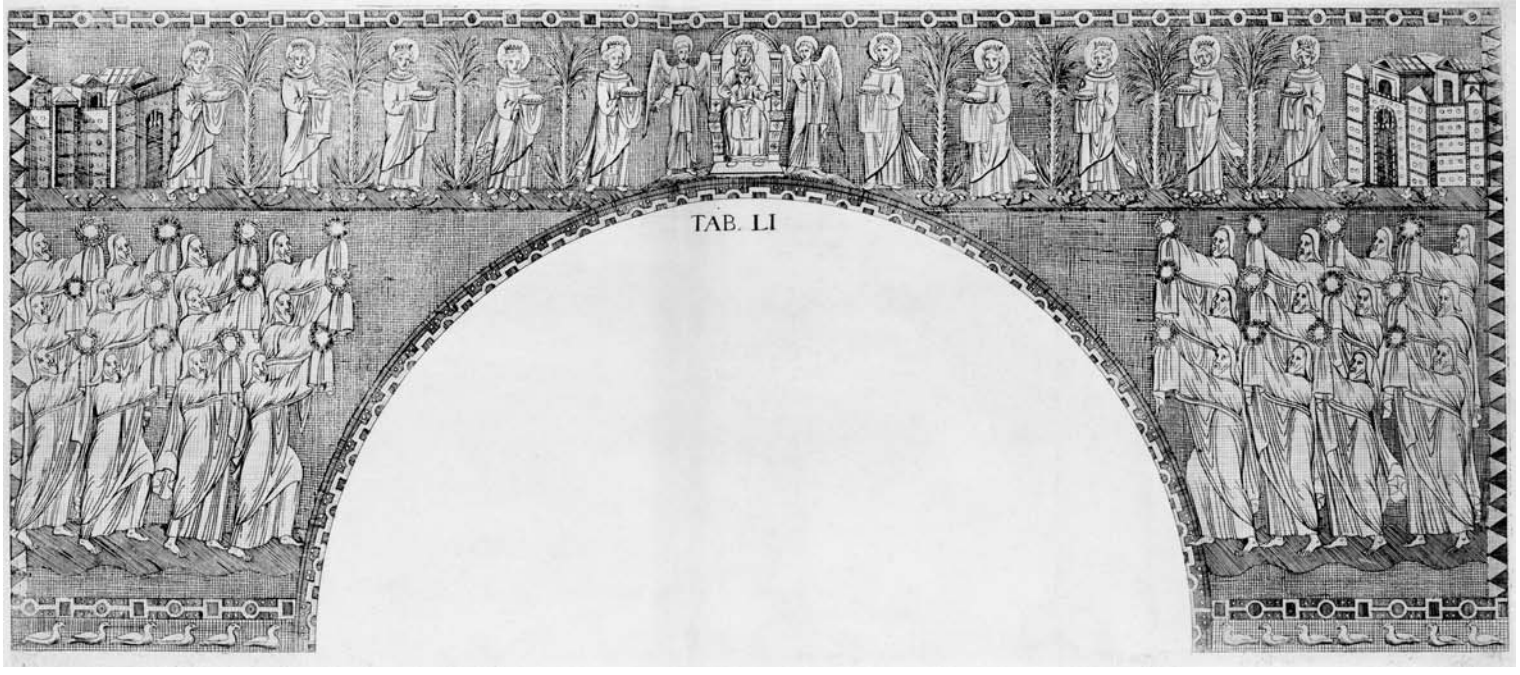

ABB. 115 *Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Apsisstirnwand, druckgraphische Wiedergabe der heute verlorenen Mosaizierung, in:* CIAMPINI, II, 1699, TAFEL LI, REPOSITORIUM: ROM, BIBLIOTHECA HERTZIANA, SIGNATUR: DM 525-2900/2 RARO, FOTOGRAFIE: BIBLIOTHECA HERTZIANA – MAX-PLANCK-INSTITU FÜR KUNSTGESCHICHTE, ROM, NEG. NR. U. PL. D 25194